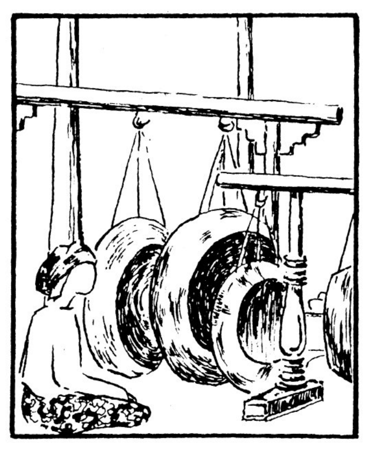
DIG - MAGAZIN

Mitteilungen der

Deutsch-Indonesischen Gesellschaft Köln e.V.









III / 92

Herausgeber: Helga Blazy und Hiltrud Cordes

Redaktion: Helga Blazy, Hiltrud Cordes, Hwie Ing Hartono, Lena Simanjuntak.
Anschrift: Redaktion DIG-Magazin c/o Helga Blazy, Herrmann-Pflaume-Straße 39, 5000 Köln 41, Telefon (02 21) 497 11 91, Telefax (02 21) 497 36 25. Einsendungen v Beiträgen werden an diese Adresse erbeten. (Texte möglichst auf Diskette, MS-Word, Fußnoten am Textende.)

Layout: einSatz, Bad Honnef

Bezugsbedingungen: Das Magazin erscheint drei- bis viermal im Jahr. Preis DM 10,00 zzgl. Versandkosten. Bankverbindung: Sonderkonto Blazy, Postgiroamt Köl BLZ 370 100 50, Konto 15 15 79 - 506

Anzeigen: gültige DIG-Preisliste 1/90 (1/1 Seite DM 500,00)

Titelbild: Friedrich Münch.

Weitere Abbildungen: Peter Berkenkopf, Sangrina Bunda.

Inhalt Heft 3 / 92

Editorial

Liebe Mitglieder und Freunde,

Unser DIG-Magazin wird ab diesem Heft vom Verlag Jürgen Horlemann hergestellt, der sich u.a. auf Südostasien spezialisiert und der der mutige Verlags-Vorreiter für indonesische Literatur in deutscher Übersetzung ist. Wir möchten an dieser Stelle Rudolf G. Smend, dem auch unser „Porträt" gewidmet ist, Dank sagen, daß er als Geburtshelfer zum Start unseres Magazins mit beigetragen hat. Die Redaktion dankt auch Ihnen allen, die Sie mit Ihrem Abonnement helfen, das DIG-Magazin zu erhalten und hofft, wir bringen Ihnen weiterhin interessante Informationen.

Wie angekündigt, ist diese Ausgabe des DIG-Magazins der Kunst und Kultur Indonesiens gewidmet; die Fülle von Material, die bei der Recherche zusammenkam, brachte uns auf die Idee, dieses schier unerschöpfliche Thema auf zwei Ausgaben zu verteilen. Den Auftakt zum hier vorliegenden ersten Teil bildet der sehr persönliche Bericht vom Auftritt der balinesischen Schattenspielerin Ni Wayan Nondri von Professor Friedrich Münch aus Bonn.

Dem Thema „Bildende Kunst" werden Sie in mehreren Artikeln begegnen, so zunächst in den durchaus provokativ gemeinten Thesen von Jim Supangkat, einem Kunst-Kritiker der Zeitschrift „Tempo", zur Frage der Identitätsfindung in der Modernen Indonesischen Kunst. Ein führender Vertreter der indonesischen Batik-Malerei ist Slament Riyanto, der von Hans Budzyn vorgestellt wird. Auch der Reisebericht von Jette Winter kreist um das Thema „Batik", denn die Autorin deckt einen Bezug auf zwischen javanischer Musik, Landschaft und den traditionellen Textil-Ornamenten.

Das nächste DIG-Magazin wird im Januar 1993 erscheinen; wie jedesmal an dieser Stelle laden wir Sie ein, bis zum Redaktionsschluß am 31.12.92 Beiträge einzureichen. Und wir hoffen, daß Sie das Magazin auch im nächsten Jahr mit Abo-Werbung und Geschenk-Abo's unterstützen.

Mit guten Wünschen
Ihre Redaktion DIG-Magazin *im November 1992*

Friedrich Münch

Schattenspiel aus Bali – Präsentation hoher dramatischer Kunst in Köln

Am 19. Mai spielte die einzige praktizierende weibliche Schattenspielerin Balis auf Einladung der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft e.V. Köln im Kölner Horizont Theater.

Zum Theaterraum steigt man in den Keller ab. Weihrauchduft vermischt mit rauchigem Lampendunst füllt die Luft. Vor der Nische einer Längswand ist das Projektionstuch, in einem Rahmen gespannt, unten fast bis auf den Boden reichend, nach oben bis zur Raumdecke und seitlich in Bahnen durch gemusterte Stoffe gerahmt. Mit Glück erwische ich noch einen Platz ziemlich seitlich, der sowohl einen Blick auf die Vorderseite gestattet wie auch die Situation hinter der Bühnenwand durch eine Lücke überblicken läßt.

Der Raum füllt sich rasch. Die vordersten Zuschauer sitzen nahe vor der Bühne. Erwartungsvolle Unruhe, Stimmendurcheinander, ein Baby meutert, Aufbau von Videogeräten, Heranwinken von Freunden auf freigehaltene Sitzplätze, Händeschütteln, Gelächter...

Zu diesem Getümmel beobachte ich den schroffen Gegensatz hinter der Bühnenwand: Vollkommene Ruhe, niemand spricht. Das flackernde Licht der Öllampe bescheint gedämpft die Szenerie: Eine zierliche Frauengestalt hockt mit übergeschlagenen Beinen bewegungslos hinter der erhellten Tuchfläche. Dicht vor ihrer Stirn schwebt die Öllampe. An der linken, der mir näheren Seite der Schattenspielerin steht eine offene Holzkiste. In einer tuchbedeckten Halterung stecken einige Lederfiguren; weitere Figuren liegen seitlich der Spielerin zur Hand. Dabei hocken, also rechts und links von ihr, zwei Assistenten, ernste Männer in grauen, bis zum Hals geschlossenen Jacken, Brokattücher um die Köpfe gewunden. Weiter rückwärts mehr im Halbdunkel hocken vor ihren Instrumenten vier Musiker; sie sind gekleidet wie die Assistenten[1]. Die Schattenspielerin hockt unbeweglich, ebenso die sechs Männer. Das ebenmäßige Gesicht der Frau schimmert im unruhigen Licht wie matte Bronze. Das schwarze Haar ist straff um den Kopf ge-



kämmt und im Nacken zu einem Knoten gefaßt, darin steckt eine goldfarbene Blüte. Wie um sich bereit zu machen schiebt sie jetzt die enganliegenden Ärmel bis zu den Ellbogen hinauf.

Jemand gibt eine kurze Einleitung in das erwartete Spiel. Die Lichter verlöschen im Raum. Das helle Tuch zieht alle Aufmerksamkeit auf sich. Im Zentrum der Fläche eine helle Zone, die sich zu den Rändern hin veränderlich abschwächt. Das Licht in einer völlig eigenen dynamischen Bewegung! Lange, zu lange habe ich dieses lebende Licht in einer Schattenspielaufführung nicht mehr gesehen.

Hallende Klopfgeräusche! Die Schattenspielerin schlägt mit festen Bewegungen einen *cempala* 'Holzknopf' gegen die Holzkiste[2]. Darauf wendet sie etwas den Kopf rückwärts. Die klingelnde Glockenmusik setzt ein. Sie nimmt das blattförmige *kayonan* 'Pausenzeichen' und schwenkt es sacht zwischen Lampe und Tuch - ein wehender Schatten gleitet vorüber. Das Spiel der Schatten ist eröffnet[3]. Sie vergrößert, verkleinert das Schattenbild im Vor- und Zurücknehmen der Figur. Aus dem Handgelenk heraus führt sie schüttelnde Bewegungen aus - der Schatten flattert - unwillkürlich denkt man an flatternde Vogelschwingen. Sie dreht die Figur und schnellt dabei die Hand auf und ab - der Schatten ein tanzendes Blatt im Wind. Zwischen diffuser Riesenwolke und nur in Momenten genauer Projektionsabbildung dicht am Tuch wird in unaufhörlich wechselnden Bildern eine beschwörende Erscheinung heraufgezaubert, der sich niemand entziehen kann.

Die Schattenspielerin vollzieht die Bewegungen aus dem Körper heraus. Der Oberkörper pendelt hin und her, vor und zurück. Die führende Hand schwebt frei vor dem Körper wie in einer Tanzgeste. Das Gesicht hat einen völlig nach innen gekehrten Ausdruck. Die Augen scheinen ganz geschlossen. Zur rieselnden Musik immer wieder die energischen Schläge mit dem *cempala* an die Kiste. Die Musiker verfolgen unverwandt die Bewegungen der Schattenspielerin. Rhythmus und Bewegung sind absolut auf den Punkt gleich.

Wieder wird Öl in die Flamme geträufelt, die Flamme lodert heller auf. Endlich kommt der *kayonan* mitten auf der Tuchfläche zur Ruhe. Mit einem kraftvollen Ruck wird der zugespitzte Stab in den „Stamm" gesteckt[4]. Fünf Minuten hat dieser faszinierende Schattentanz gedauert.

Mit entschiedenen Bewegungen werden rechts und links weitere Figuren festgesteckt. Die Schattenspielerin wendet sich nach rechts, der Assistent reicht ihr mit Sorgfalt ein Glas an, sie trinkt, reicht das Glas zurück, erhält ein Tuch, wischt sich das Gesicht, schiebt nochmals die Ärmel hoch. Sie nimmt die Figuren wieder weg und wieder beginnt der Tanz des *kayonan*. Diesmal lächelt sie verhalten, so, als ob sie die Bewegungen belustigten. Dabei wieder die absolute Exaktheit in der Übereinstimmung mit der Musik. Oberkörper und Kopf pendeln hin und her hinter der Lampe. Einige Funken schweben herunter, sie achtet nicht darauf. Der *kayonan* in fließender ununterbrochener Bewegung des Schattentanzes. Plötzlich stößt sie mit rauher, kehliger Stimme langgezogene Laute aus. Zwischen Rufen und Singen, Sprechgesang. Dazu klopft sie mit dem jetzt zwischen den Zehen gehaltenen *cempala*. Wieder führt sie Figuren von rechts und links in die Szene, steckt sie fest. Ganz konzentriert dabei die Assistenten, folgen allen Bewegungen, reichen Figuren an.

Offensichtlich agiert und reflektiert sie gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen: Singt langgezogen, ausdrucksvoll - klopft Signale an die Musiker gerichtet - hämmert Akzente zu den Bewegungen der Figuren und deren Texten - führt Figuren - langt mit ausladenden Körperverlagerungen nach rechts und links - ordnet in ihren Händen Figurenstäbe für den nächsten Auftritt - nickt den Assistenten Anweisungen zu... Das alles in fließender Bewegung. Schlafwandlerische Sicherheit! Aus der Mitte einer kontrollierten Energie heraus.

Wer ist diese faszinierende Frau? Wayan Nondri, 1949 als Tochter eines *dalang* geboren[5]. Großvater und Brüder sind ebenfalls *dalang*. Bei einem Nachbarn, einem berühmten *dalang*, erfährt sie erste Unterweisungen. Sie vervollkommnet ihr Wissen, erlernt den klassischen Tanz, erlernt vor allem die alte, für das Schattenspiel verbindliche Sprache. Sie heiratet einen Jugendgefährten, der, wie kann es in dieser Umgebung anders erwartet werden, selber schon ein bekannter *dalang* geworden ist. Als sie dreißig Jahre und Mutter von drei Söhnen geworden ist, stirbt dieser Mann. Sie faßt den Entschluß, *dalang* zu werden; das ist inzwischen auf Bali möglich. Spieltraining und Texterarbeitung erfordern ihren ganzen Einsatz. Mitte der achtziger Jahre wird Wayan Nondri als beste Schattenspielerin Balis ausgezeichnet. Jetzt, 1992, befindet sie sich auf einer Tournee in Deutschland und Österreich.

Was spielt Wayan Nondri im Horizont Theater an diesem Abend? Selbst Zuschauer auf Bali brauchen für den in *kawi* gefaßten Text Übersetzer[6]! Diese werden durch die Diener/Spaßmacher verkörpert, die den Zu-

schauern ins gesprochene Balinesisch übersetzen, was die Helden der Handlung in abgehobener Sprache rezitieren. Wayan Nondri spielt einen Ausschnitt aus dem Mahabharata[7]. Fünf fürstliche Brüder, die Pandawas, werden von ihren konkurrierenden Vettern, den 99 Korawas - beide Gruppen sind Abkömmlinge von Göttern - aus ihrem Stammland vertrieben. Dreizehn Jahre lebten die Fünf in der Verbannung. Nun gedenken sie heimzukehren. Sie versammeln sich und halten Rat. Sie bitten Kresna, der selber göttlicher Natur ist, um seine Vermittlung. Er soll ihr Botschafter sein. - Hier setzt die Sequenz ein, die Wayan Nondri im Schattenspiel gestaltet. Kresna reist nun nach Astina, Königreich und Heimat der Pandawas. Die Bewohner des Reiches freuen sich auf die Rückkehr der wohlgelittenen Pandawas. Nur die Korawas äußern Unmut und schmieden sogar Pläne, Kresna zu ermorden. Darüber erzürnt dieser und verwandelt sich in einen fürchterlichen Dämon. Ein Erdbeben erschüttert das Land. Der Dämon wird durch das Eingreifen der obersten Götter wieder in den Gott Kresna zurückverwandelt. Der Untergang der Welt ist abgewendet, die Harmonie wieder hergestellt.

Das Publikum lacht. Nicht weil es die Späße von Tualen, dem dicksten der Diener/Spaßmacher der rechten (guten!) Seite, verstanden hätte - jedenfalls die allermeisten Anwesenden haben dies sicher nicht - sondern weil dieser unförmige urkomische Kerl beim Sprechen (und dieses artikuliert die Schattenspielerin wirklich nachvollziehbar komisch) den Unterkiefer auf- und zuklappt, wobei sein einziger Zahn sichtbar wird.

Ein Assistent füllt Öl nach. In langen Sprechpassagen sind unterschiedliche Stimmen auszudrücken. Die Schattenspielerin weiß sie herauszubringen mit tiefen, mit höchsten, mit gedehnten, mit ausgestoßenen, mit gesungenen, mit drohenden, mit spaßenden, mit nachäffenden, mit lyrischen, mit dramatischen Lauten, Silben, Sätzen... Stetige Begleitung dabei ist das hämmernde Klingeln des Orchesters. Und immer wieder die Schläge des *cempala* dazwischen. Das Spiel hat, besonders in den Eingangsphasen, durchaus statische Sequenzen. Die Helden halten ihre Reden und Gegenreden, ihre Arme werden relativ sparsam bewegt. Die Diener/Spaßmacher/Übersetzer mischen sich immer wieder in das Gespräch der hohen Herrn. Dabei führt die Schattenspielerin diese Figuren in die Zwischenräume zwischen den stehenden Figuren, agiert also mit den Dienern frei in der Hand. Sie werden als die im Rang niedrigeren Gesellschaftsmitglieder auch deutlich tiefer gehalten; gerade kommt der Kopf mit einem oberen Teil des Oberkörpers zum Vorschein! Dabei wird das Gesichtsprofil entschieden

kräftiger gegen das Tuch gedrückt und zugleich die Nacken-/Rückenlinie etwas abgehoben sowie die gesamte Figur schräg an die Tuchfläche geführt. Das hat zur Folge, daß außer der Gesichtsprofillinie die übrige Figur mehr oder weniger diffus, schemenhaft, erscheint. Diffus erscheinen die Figuren auch dann, wenn sie auf offener Szene umgewendet werden; das geschieht übrigens ganz ruhig und sorgfältig und keineswegs wie um einen peinlichen „unflächigen Fehler" möglichst schnell zu übergehen. Diffus erscheinen die Figuren auch immer dann, was häufiger vorkommt, wenn die Schattenspielerin zwei oder drei Figuren in einer Hand führt.

Von meinem Standort hinter der Bühne überblicke ich das Zusammenspiel genauer: Das fließende Übergeben - oder Abnehmen - von Figuren/Figurenbündeln durch die Assistenten, die punktgenau zur Stelle sind. Das geschieht passagenweise in so rasender Geschwindigkeit, daß man glaubt, drei Spieler zu sehen. Den Ablauf des inzwischen sich steigernden dramatischen Geschehens und damit verbunden Spieltempos, was konkret sich als vorüberhuschende - fast nur gewischte - Figurenauftritte darstellt, überhaupt zu bewerkstelligen, setzt eine enorme Merkfähigkeit und zugleich Fingerfertigkeit voraus; nirgenwo sah ich, was bei der dichten Schachtelung von Auftritten anzunehmen wäre, ein Spiel-/Regiebuch oder irgendwelche Merkzettel.

Fingerfertigkeit! Auch die Musiker sind zu bewundern. Sie schauen unverwandt auf die Schattenspielerin und ihr Tun. Mit unglaublicher Sicherheit lassen sie zwischen den Fingern die Schlegel über die Metallzungen tanzen. Professionelle aber doch ganz spielerische Präzision. Nach einigem Einhören meine ich doch die Differnziertheit dieser pentatonischen Musik zu hören - keine Rede von Verstehen natürlich.

Die Schattenspielerin singt gerade ein Lied, zu dem sich eine Tänzerin mit erhobenem Arm anmutig dreht; so dreht - zwischen Flamme und Tuch hin und her - daß stets nur Nasenspitze/Stirn und Hand wirklich deutlich sind. Die Schattenprojektion scheint eher wie zufällig. So tanzt eine Gestalt beschienen von einer Laterne, und ihr Schatten fällt wie eher zufällig auf eine Hauswand. Es ist ganz offensichtlich, Wayan Nondri spielt mit der Figur, sie gestaltet keinesfalls einen Schatten. Der Schatten entsteht. Jedenfalls in diesem Moment scheint es so.

Inwischen ist es Viertel nach Neun. Sie spielt mit eher noch gesteigerter, ununterbrochener Intensität: singt, spricht, bewegt sich pendelnd unter der Lampe hin und her, schlägt rasende Rhythmen mit dem *cempala*. Ein

aufregendes Gefecht hat begonnen. In fliegender Hast sausen die Schatten kämpfender Helden über das Tuch. Pfeile und Speere werden in Serien abgeschleudert - jedesmal begleitet von Hämmern an der Kiste, daß es nur so dröhnt. Sie stößt Schreie aus. Hämmert. Während sie mit ruhiger Hand der nächsten Heldenfigur die Waffe zuodnet, ahmt sie gleichzeitig mit ihrer Stimme und mit den Schlägen des *cempala* den Kampflärm nach. Dann haut sie gleichzeitig von links und rechts je einen Kämpfer gegen das Tuch: wieder, wieder und wieder, und jedesmal einen Schlag mit dem *cempala*. Dazu die metallische Musik. Ohrenbetäubend. Ein gewaltiges Ungeheuer flattert sich blähend über die Fläche, bühnefüllend - durch Stimme, Musik und Krachen raumfüllend. Ein gespenstischer Anblick.

So plötzlich wie unerwartet ein Schriftzug „Auf Wiedersehen". Wie ein Abflauen. Stille. Laute der Überraschung im Publikum. Der *kayonan* wird in die Mitte der Tuchfläche gesteckt.

Langer, langer Applaus. Das Publikum steht auf. Anerkennung einer großartigen Leistung. Die Künstler kommen vor die Bühne. Liebenswürdige Verbeugung, Entspanntes Lächeln. Das Publikum bricht auf.

Nur einige wenige nehmen noch wahr, wie die Aufführung zum Ende kommt, zum eigentlichen Ende. Einige Figuren sind in die Kiste geschichtet. Wayan Nondri und ihre Begleiter hocken sich wieder auf ihre Plätze. Die Lampe flackert noch. Nun ist sie ganz *dalang*. Sie schließt die Augen, legt die Hände zusammen. Aus dem zugereichten Gefäß versprengt sie Wasser. Sie nimmt Blütenblätter zwischen ihre Finger. Sie legt ganze Blüten, künstliche, zu den Figuren in die Kiste. Opfer. Nimmt alsbald diese Blüten wieder zurück in einen Korb. Sie verstreut Reiskörner um sich. Sie unterlegt das Tuch an seiner unteren Verspannung mit einigen Blütenblättern, hebt wie lockernd den Tuchrand an. Um die duftenden Weihrauchstäbe sprengt sie wiederholt Wasser. Alles tut sie sehr still, konzentriert, anmutig. Ihre Begleiter schauen andächtig zu. Die umstehenden „Uneingeweihten" sind doch merkbar ergriffen. Wir hatten diesen Ausgang, hier, nicht erwartet.

Dann erhebt sie sich. Dabei hat sie zwei Stunden lang buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung versetzt, das Gute und Böse auf Leben und Tod miteinander ringen lassen, Güte und Klugheit - und der Gerechtigkeit zum Sieg geholfen. Eine zierliche Erscheinung. Ein Mensch voll unfaßbarer Ernergie. Eine großartige Figurenspielerin.

Indessen schichtet einer der Assistenten die restlichen Figuren in die Kiste, schließt den Deckel, hängt die Lampe aus der Kette, trägt sie nach

draußen und löscht sie. Mit dem Verlöschen des Lichtes ist das Spiel der Schatten erst zum Ende gekommen.

Nachtrag:

Tatsächlich bin ich der Truppe wenige Tage später zu einer Aufführung ins Düsseldorfer Marionettentheater nachgefahren. Das war allerdings ein feines Ambiente und - ein verhaltendes Publikum. Man spendete höflich Applaus. Von allen Aufführungen, so wurde uns berichtet, hätten die balinesischen Schattenspieler das Kölner Publikum am meisten gelobt! „Die Resonanz haben wir in Köln durch das Tuch gespürt, und das ist für uns ganz wichtig!" Jedem Puppenspieler bekannt! Voran mag dies wohl liegen?

Irgendwo sehe ich eine Richtung für eine Möglichkeit zur Erklärung; Vereinfachung möge erlaubt sein. Neben der „kölnischen Schaulust" und einer traditionellen Bereitschaft zu uneingeschränkter Anerkennung von „vollem Einsatz" (egal ob im Sport oder in der Narretei) haben wahrscheinlich auch die kölner Lieblinge Tünnes und Schäl, Bestevaa und nicht zu vergessen d'r Speimanes recht viel Ähnlichkeit mit den Spaßmachern; manche Ähnlichkeiten kann man konkret benennen: auffällige Nasen, originelle Körperproportionen, Schlagkräftigkeit, Mutterwitz, direkte Redeweise, Savoir-vivre, Respektlosikeit gegenüber Höhergestelltem - Schranzen und Instanzen...

Wie dem auch sei, die Künstler aus Bali hatten jedenfalls den untrüglichen Eindruck, daß das Publikum im Horizont Theater intuitiv das Spaßigwitzige erspürt hatte. Wie heißt noch der Spruch der Weisen... ach, ja: UBI BENE - IBI COLONIA...

(Verfasser gibt Voreingenommenheit für Köln unumwunden zu. „Nachtrag" sollte, damit keine Proteste bei der Redakton eingehen, nicht unbedingt todernst genommen werden.)

1) Die Instrumente, *gender wayang* 'Metallophone', bestehen aus Metallplatten über Bambusrohren (Resonatoren) in einem bankartigen Gestell, hinter dem der Spieler hockt. In beiden Händen halten die Musiker Schlegel mit Scheibenköpfen.

2) Der *cempala* 'Holzknopf/-hammer' ist einer großen gedrechselten Schachfigur nicht unähnlich. Wird mit einer Hand oder - zwischen Zehen geklemmt - mit dem Fuß gegen die hölzerne Kiste geschlagen als Anweisung für die Musiker, zur Akzentuierung des Textes, zur Bekräftigung einer Bewegung, als Kampflärm.

3) Diese symbolhaften Figuren stellen den Himmelsbaum dar, sind Pausenzeichen, sind Darstellungsmittel für Wasser und Wind, können einen Berg vorstellen.

4) An der Unterkante des Tuches liegen ein/zwei Stämme von Banenstauden, in deren weiche Faserbündel die Hauptstäbe der Figuren für die Verweildauer eines Auftrittes festgesteckt werden. So können mehrere Figuren in Position gebracht werden, und der Schattenspieler hat beide Hände frei zum Bewegen der Figurenhände.

5) *Dalang* wäre nur sehr einschränkend mit „Schattenspieler" zu übersetzen. Er - und heute auch sie, denn auch Frauen können diesen Beruf ausüben - lernt von Kindheit an: Figurenschneiden, die alte Sprache *kawi* (auf Bali), in der die Helden sprechen, die mythologischen Texte, die Gewandheit und Schlagfertigkeit des Sprechens und die Modulationsfähigkeit der Stimme; er erhält Weihen, die ihm priesterliche Funktionen zukommen lassen, er trägt Wissen und Kultur; er hat regelmäßig Gebete zu sprechen, er muß Fasten- und Vermeidungsgebote einhalten lernen; er darf keine körperlichen Gebrechen haben... Ein *dalang* ist eine allseits hochgeschätzte Persönlichkeit.

6) *Kawi*, Altjavanisch, ist die Sprache des Wayang. Nur die Diener/Spaßmacher sprechen sie nicht, übersetzten aber aus ihr in die gesprochene Sprache. Die großen Epen aus Indien, Mahabharata und Ramayana, wanderten nach Java und Bali ein und wurden in der Folgezeit - bis zum heutigen Tag - zum wichtigsten Spielstoff besonders im Schattentheater. Beide Epen wurden in *kawi*, der Sprache des Landes, im elften Jahrhundert übertragen, die im balinesischen Schattenspiel noch verbindlich, im javanischen Schattenspiel nur noch rudimentär ist.

7) Das Mahabharata ist eines der indischen Nationalepen, mit einhunderttausend Doppelversen wird sein Umfang angegeben, schon um die Mitte des 1. Jh. v. Chr. entstanden und bis um 500 n. Chr. geformt, soll es göttlichen Ursprungs sein. Neben zahllosen Einschüben bildet den Hauptteil die Auseinandersetzung der verfeindeten Pandawa- und Korawa-Brüder.



Auftritt der Tanzgruppe Sangrina Bunda in Köln

In der Aula der Kölner Ursulinenschule trat am 2. Juni die populäre indonesische Tanz- und Musikgruppe Sangrina Bunda auf. Vor rund 300 Zuschauern boten an die 40 Tänzerinnnen und Musiker unter der Leitung der bekannten Sängerin Elly Kasim ein buntes Potpourri traditioneller und moderner Tänze und Lieder. Ein großer Teil der Darbietungen stammte aus West-Sumatra, der Heimat von Elly Kasim und der meisten Mitglieder ihrer Truppe. Höhepunkt und Abschluß war die Inszenierung einer Minangkabau-Hochzeit mit farbenprächtigen Kostümen.

Veranstaltet hatte den Abend die Deutsch-Indonesische Gesellschaft Köln in Zusammenarbeit mit der Botschaft der Republik Indonesien. In einer Danksagung an die DIG schreibt der indonesische Botschafter Dr. Hasjim Djalal: „Ich freue ich mich sehr, daß dieses Gastspiel zustande gekommen ist, denn Völker können sich durch ihre Kultur besser kennenlernen und verstehen. Es ist mein Wunsch, daß solche Darbietungen dazu beitragen können, die bereits bestehende Freundschaft zwischen den Deutschen und Indonesiern und die guten Beziehungen zwischen Ihrer DIG und der Botschaft der Republik Indonesien Bonn zu fördern und zu verstärken."

Rüdiger Siebert erhält Journalistenpreis

Unser Vorstandsmitglied und Autor des DIG-Magazins Rüdiger Siebert, der das Indonesische Programm der Deutschen Welle leitet, wurde für seine journalistische Arbeit ausgezeichnet. Er erhielt den mit DM 5.000 dotierten 2. Preis des Journalistenpreises Entwicklungspolitik, den das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit, Bonn, vergibt. Damit wird eine Rundfunk-Reportage ausgezeichnet, die das Thema Kinderarbeit behandelt und am Beispiel der Teppichknüpfer in Indien darstellt: „Die Kindersklaven vom Carpet Belt - Wie indische Teppiche geknüpft werden".

Mehr als 150.000 Kinder, so die Experten-Schätzung, sind in Indien unter menschenunwürdigen Bedingungen in der Teppichindustrie beschäftigt. Ein großer Teil dieser Teppiche wird nach Deutschland exportiert. Die Reportage von Rüdiger Siebert prangert den Skandal Kinderarbeit an. Es ist ein Thema, das er seit Jahren in Büchern und Berichten aufgreift.

Rüdiger Siebert stiftet das Preisgeld dem Kinderhilfswerk Terre des

Hommes (Osnabrück), das in Indien einheimische Projekte unterstützt, die gegen Kinderarbeit gerichtet sind. Der Preis wurde am 2. September in Bonn von Bundespräsident Richard von Weizsäcker überreicht.

Jahresbilanz 1992 des DIG-Magazins

Noch ist das Jahr nicht zu Ende, doch möchten wir Sie schon jetzt teilnehmen lassen an der sehr knappen Kalkulation für das DIG-Magazin und überhaupt Ihnen deutlich machen, wie die Kosten für ein Heft sich zusammensetzen. Dabei müssen Sie wissen: Peter Berkenkopf stellt seine Zeichnungen kostenlos zur Verfügung, ebenso verzichten alle Autoren auf Honorare für ihre Beiträge. Die Redaktionsmitglieder Blazy/Cordes verbringen neben der erfreulichen Tätigkeit der Zusammenstellung des Magazins leider immer noch 30-40 Stunden mit dem Abschreiben von Manuskripten, da die wenigsten Artikel auf Diskette eingereicht werden; davon wird nichts in Rechnung gestellt. Nur durch die Hilfe des DIG-Sonderkontos, dem die Überschüsse aus der 40-Jahr-Feier der DIG (1990) gutgeschrieben waren, ist die Finanzierung von Heft III/92 gesichert.

Einnahmen:	
73 Abonnements, davon 65 bezahlt	1.950,00 DM
11 Geschenk-Abonnements	330,00 DM
Spenden	135,00 DM
Einzelheft-Verkauf Nr. O + I/91	100,00 DM
Einzelheft-Verkauf Nr. I/92 + II/92	180,00 DM
gesamt	**2.695,00 DM**

Ausgaben:	
Formatierung / Layout Heft I/92 + II/92	544,27 DM
(Druck Heft I/92 bez. v. DIG-Sonderkonto)	
Druck Heft II/92	960,00 DM
Versand (Porto, Verpackung)	114,00 DM
Gebühren Postgiro-Konto	31,50 DM
gesamt	**1.649,77 DM**

Zusammenstellung:

Einnahmen	2.695,00 DM
Ausgaben	1.649,77 DM
Guthaben	**1.045,23 DM**

Mit dem Guthaben von DM 1.045,23 kann die Herstellung von Heft III/92 finanziert werden.

Diethelm Hofstra

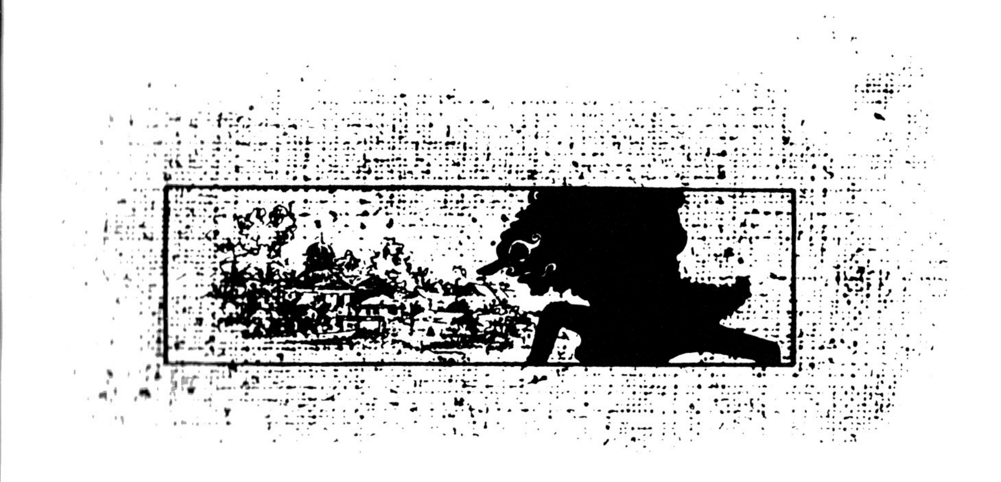
Die indonesische Literatur (Teil II)

Vorabdruck aus: Kritisches Lexikon für Gegenwartsliteratur

Im Bereich der Poesie entwickelten sich nach Chairil Anwar die Westsumatraner Rivai Apin (geb. 1927) und Asrul Sani (geb. 1926) zu den führenden Repräsentanten der *Angkatan 45*. Die drei Dichter gründeten im November 1946 in Jakarta die Künstlervereinigung *Gelanggang Seniman Merdeka* (Arena der freien Künstler). Das rege künstlerische Engagement jener Zeit belegt ferner das Erscheinen einer beträchtlichen Anzahl von Kulturzeitschriften, die als Forum für literarische Beiträge und für die kultur- und literaturtheoretische Diskussion dienten. 1950 erschien mit der Gedichtsammlung „*Tiga Menguak Takdir*" ein Gemeinschaftswerk von Asrul Sani, Rivai Apin und dem 1949 verstorbenen Chairil Anwar. Es lag auf der Hand, daß mit „*Takdir*" - wörtlich übersetzt: göttliche Vorsehung - Sutan Takdir Alisjahbana gemeint war. Der Titel „Drei überwinden die göttliche Vorsehung" war somit als „Drei überwinden (Sutan) Takdir (Alisjahbana)" zu deuten - eine deutliche Abgrenzung zu den Idealen der von Sutan Takdir Alishjabana dominierten Vorkriegs-Schriftstellergeneration *Pujangga Baru* und gleichzeitig Ausdruck des Willens der drei Dichter, sich an die Spitze einer neuen Generation von Literaten zu stellen.

In der Rubrik *Gelanggang* (Arena) des kulturellen Wochenblattes *Siasat* (Taktik) erschien am 23.10.1950 (unter dem Datum vom Februar 1950) ein von Asrul Sani verfaßter und von verschiedenen indonesischen Schriftstellern unterstützter Beitrag mit dem Titel „*Surat Kepercayaan Gelanggang*" (frei übersetzt: Unser Credo). Dieses Credo formulierte im Nachhinein die ideologische Konzeption des 'Universalen Humanismus' für das Schaffen der Schriftstellergeneration von 1945, die sich als kulturelle Erbengemeinschaft der gesamten Menschheit verstand. Die Revolution im eigenen Lande, so das Credo, sei nicht beendet, solange das bestehende Wertesystem nicht durch ein neues ersetzt sei. Diese Forderung nach einem Bruch mit der Tradition läßt durchaus auf einen Einfluß durch die chinesische „4.Mai-Bewegung" des Jahres 1919 schließen, welche die Revolution im eigenen Lande ebenfalls noch im Gange sah und eine Neubewertung des nationalen kulturellen Erbes sowie den Bruch mit der Tradition forderte. Seit Mitte der fünfziger Jahre erklangen die Stimmen aus dem *Gelanggang*-Lager, das sich nicht über einen losen Zusammenschluß hinaus zu formieren vermochte, jedoch zunehmend leiser. Marxistisch orientierte Schriftsteller, die sich im August 1950 in der Kulturorganisation LEKRA (*Lembaga Kebudayaan Rakyat*: Institut für Volkskultur) zusammengeschlossen hatten, erreichten nach und nach eine Monopolstellung im kulturellen Bereich. Die Vertreter des 'Universalen Humanismus', die es ablehnten, sich einer politischen Ideologie zu unterwerfen, sahen sich in zunehmendem Maße schärfsten polemischen Attacken von seiten des gut durchorganisierten LEKRA-Lagers ausgesetzt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in Indonesien die Kurzgeschichte, die in der nationalen Literatur zuvor kaum eine Rolle gespielt hatte, zu einer überaus populären literarischen Form. Sie bot die Möglichkeit, ein zentrales Problem zu thematisieren und herauszustellen, ohne das Geschehen in einen größeren Rahmen einbetten zu müssen. Mit der Kurzgeschichte war zudem eine breitere Leserschaft zu erreichen, da sie sich für die rasche Lektüre nebenbei eignete und überdies leicht auf dem breitgefächerten Markt der Literaturmagazine und Zeitungen unterzubringen war. Bis heute ist die Kurzgeschichte die am häufigsten benutzte literarische Kunstform Indone-



siens. Auffallend oft wählen die Verfasser von Kurzgeschichten die literarische Kunstform der Ich-Erzählung, die allerdings in der Regel nichts mit einem autobiographischen Hintergrund zu tun hat, sondern vielmehr aus der jahrhundertelangen Tradition der mündlichen Erzählform gewachsen ist.

Als ein Wegbereiter der modernen indonesischen Literatur gilt der westsumatranische Prosaist Idrus (1921-1979), der zu den bekanntesten Autoren der *Angkatan '45* zählt. Seine Erzählungen und Novellen, deren Protagonisten aus dem einfachen Volk stammen, zeichnen sich durch beißende Aggressivität und subtilen Sarkasmus aus. Ebenfalls aus Westsumatra stammt Mochtar Lubis (geb. 1922), einer der bekanntesten und produktivsten Nachkriegsschriftsteller Indonesiens. Neben der Darstellung des indonesischen Unabhängigkeitskampfes bestimmen sozialkritische Aspekte sein Werk. Stellvertretend für die zunehmend sozialkritische Prosa jener Jahre sei sein Roman *„Senja di Jakarta"* (Dämmerung in Jakarta, 1963 englisch, da seinerzeit in Indonesien verboten; indonesische Ausgabe von 1970) genannt: In ihm werden eine Vielzahl von gesellschaftlichen Problemstellungen angesprochen, die in der Prosa jener Jahre ausführlich thematisiert wurden. Lubis zeichnet das facettenreiche Bild einer Großstadt in einem sich entwickelnden Land mit all ihren Problemen, die bis heute für eine Vielzahl von Großstädten in den Ländern des mittleren Erdgürtels symptomatisch sind. Er stellt das Nebeneinander der verschiedenen sozialen Ebenen heraus, indem er spannend und überzeugend den Lebens- und Leidensweg von Personen aus den unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten schildert. Auf der einen Seite des gesellschaftlichen Spektrums stehen die Armen, die auf der Suche nach Arbeit in die Großstadt gekommen sind und ihr Leben als Tagelöhner bei der Müllabfuhr oder als *Becak*-Fahrer (Rikschafahrer) fristen, ohne eine Chance auf einen sozialen Aufstieg zu haben. Auf der anderen Seite nutzen die wirtschaftlich und politisch Mächtigen ihre Position hemmungslos zur persönlichen Bereicherung, betreiben Korruption und Betrug in großem Maßstab. Dazwischen machen sich die Intellektuellen Gedanken über den Entwicklungsweg ihrer Nation, vergessen über ihren weitschweifigen Diskussionen jedoch, daß nicht nur gedacht, sondern auch gehandelt werden muß. Mochtar Lubis spiegelt in diesem Roman die zeitgeschichtliche Entwicklung, indem er die vehementen ideologischen Auseinandersetzungen jener Zeit über die weitere Entwicklung der Nation beschreibt und maßgebliche Persönlichkeiten der fünfziger Jahre in seinen Romanfiguren verschlüsselt.

Zu den prominenten Vertretern der *Angkatan '45* zählen ferner die Sumatraner Usmar Ismail (1921-1971) und Ali Akbar Navis (geb. 1924), der sich in seinen Romanen und Kurzgeschichten mit den Themenkreisen Religion und Religiosität sowie dem sittlichen Verfall in der Gesellschaft auseinandersetzt. Sitor Situmorang (geb. 1924), der bedeutendste indonesische Lyriker nach Chairil Anwar, stellt den Konflikt zwischen Tradition und Moderne und zwischen regionalem Separatismus und nationaler Identität in den Mittelpunkt seines Werks und mahnt die zielorientierte Verantwortung des Dichters beim Aufbau der neuen Gesellschaft an. Aus seinem Werk spricht die Sorge um den Verlust der kulturellen Identität des indonesischen Menschen. Mit Nugroho Notosusanto (geb. 1931) und Subagio Sastrowardoyo (geb. 1924) bereicherten nun auch Javaner die Literatur Indonesiens, die bis dahin weithin von Sumatranern geschrieben worden war.

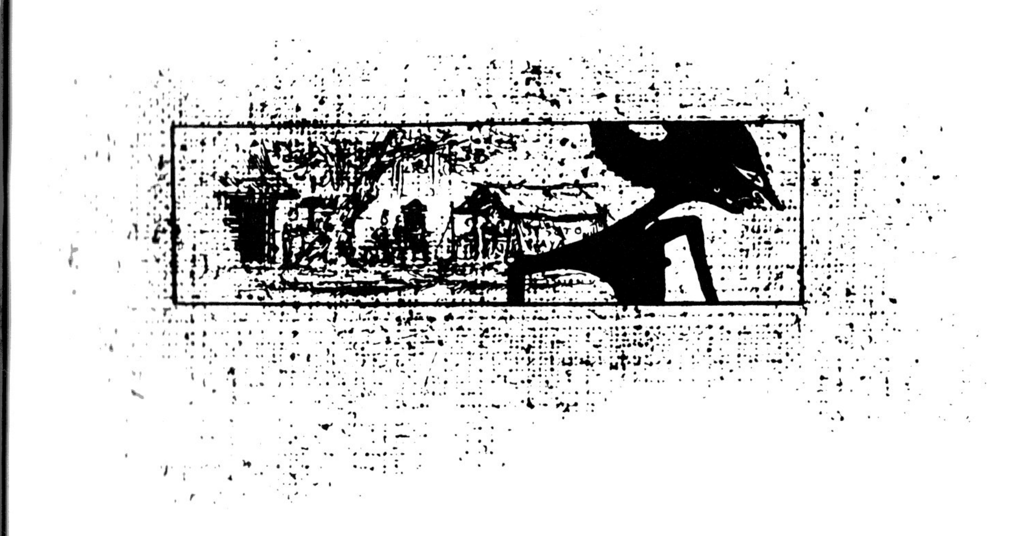
Die herausragende Gestalt der *Angkatan '45* ist der Javaner Pramoedya Ananta Toer (geb. 1925), der über die Grenzen seines Heimatlandes hinaus mit Abstand bekannteste Schriftsteller Indonesiens. Er gilt als der bedeutendste Prosaist Indonesiens und war Anfang der achtziger Jahre sogar als potentieller Literatur-Nobelpreisträger im Gespräch, nachdem er sich nach einer langen Zeit des Schweigens wieder literarisch zu Wort gemeldet hatte. Viele Jahre seines Lebens mußte er aus politischen Gründen in Gefängnissen und Lagern verbringen, und zwar unter allen Regierungen, die es in Indonesien seit dem Zweiten Weltkrieg gab. Der Großteil seines Werks, das sehr stark sozialkritisch geprägt ist, entstand in der Haft. Seine auf der Gefangeneninsel Buru entstandene und in Indonesien verbotene Tetralogie *„Bumi Manusia"* („Garten der Menschheit", 1980), *„Anak Semua Bangsa"* („Kind aller Völker", 1980), *„Jejak Langkah"* (Die Fährte, 1985) und *„Rumah Kaca"* (Das Glashaus, 1988) über das Erwachen des indonesischen Nationalbewußtseins hatte einen sensationellen Erfolg. Pramoedya ist der erste indonesische Schriftsteller, der sich dieses Themas angenommen hat. Seine frühen Werke tragen die Charakteristika der Literatur der *Angkatan '45*, erst später wendet er sich der Geschichte seiner Nation zu und schreibt in Formen des historischen Romans. Eines der wesentlichen Motive seines Schreibens ist es, dem indonesischen Volk die eigene Geschichte und die Tatsache zu Bewußtsein zu bringen, daß die gegenwärtige politische und ökonomische, soziale und kulturelle Situation des Landes aus dieser Geschichte gewachsen ist. Als Schriftsteller einer Nation, die noch nach ihrer Gestalt sucht, fühlt er sich verpflichtet, dafür seinen Beitrag

zu leisten; und er sieht ihn in seinem wichtigsten Ziel: die Menschen zum Nachdenken zu bewegen.

Auf einem Literatursymposium in Jakarta im Jahre 1960 wurden, mangels einer geeigneteren Bezeichnung, die Literaten der fünfziger Jahre *Angkatan Terbaru* (Die neueste Generation) genannt, um deutlich zu machen, daß diese Schriftsteller nichts mehr mit der *Angkatan '45* zu tun hatten. Freilich wuchsen einige der sowohl vor als auch nach 1950 schreibenden Literaten gleichsam aus der *Angkatan '45* in die *Angkatan Terbaru* hinein. Eine Gemeinsamkeit der Werke dieser jüngeren Gruppe besteht darin, daß sie zum überwiegenden Teil Anfang bis Mitte der fünfziger Jahre in verschiedenen Regionen Indonesiens spielen. Die Literatur dieser Zeit löst sich zunehmend von den westlichen Einflüssen und wendet sich den Regionalkulturen zu - vorwiegend javanischen und der sundanesischen. Nachdem der Begriff *Angkatan Terbaru* mit den Jahren hinfällig geworden war, fehlt bis heute eine prägnante Bezeichnung für jene Schriftstellergeneration. Seit Mitte der fünfziger Jahre begannen bereits Literaten zu publizieren, die der bedeutende Literaturkritiker Hans B. Jassin (geb. 1917) - Begründer des bis heute wichtigsten indonesischen Literaturmagazins *Horison* (Horizont) - der Generation von 1966 zurechnet. Jassin führt im übrigen seit 1940 eine systematische Literaturdokumentation, die heute als *Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin* (Literarisches Dokumentationszentrum H.B. Jassin) ihren Sitz im Taman Ismail Marzuki (TIM), dem Kulturzentrum von Jakarta, hat.

Im Zuge der bis 1958 währenden liberalen Phase der indonesischen Innenpolitik war die Literatur immer sozialkritischer geworden; die Schriftsteller nutzten die beträchtlichen demokratischen Freiheiten, um Gegenwartsprobleme, soziale Konflikte und aktuelle politische Fragen zu thematisieren. Heftig wurde über eine 'kulturelle Krise' in Indonesien diskutiert. Wer an diese 'kulturelle Krise' nicht glaubte, sprach stattdessen von einer 'wirtschaftlichen, sozialen und politischen Krise'. Mit der Einführung von Sukarnos 'Gelenkter Demokratie' sahen sich die Intellektuellen dann aber doch zunehmend in ihrem Recht auf freie Meinungsäußerung eingeschränkt. Viele Gruppierungen trachteten danach, politischen Einfluß auf die indonesische literarische Szene zu nehmen. Die Nationalistische Partei Indonesiens (PNI) gründete die Kulturorganisation LKN (*Lembaga Kebudayaan Nasional*: Institut für nationale Kultur) und versuchte mit ihrer Hilfe, der Literatur ihre politischen Vorstellungen aufzuprägen. Einen immer stärkeren Einfluß auf

das kulturelle Leben aber gewann die linksorientierte Kulturorganisation LEKRA, die 1950 in Jakarta gegründet worden war. LEKRA publizierte Literatur und förderte vielfältige kulturelle Aktivitäten, doch war Voraussetzung für ihre Unterstützung durch LEKRA, daß sich die Künstler im Sinne des sozialistischen Realismus engagierten. Trotz dieser Vorbedingung hatte LEKRA regen Zulauf von führenden Künstlern aus den verschiedensten Bereichen. Auch an den Universitäten gewann die Organisation erheblich an Einfluß; sie unterstützte z.B. sozial oder kulturell ausgerichtete Abendveranstaltungen - ein Angebot zur abendlichen Unterhaltung, das es zuvor nie gegeben hatte. Auf diese Weise wurden viele Sympathisanten für die Kommunistische Partei Indonesiens (PKI) gewonnen. Eine Hauptrolle in der LEKRA spielte Pramoedya Ananta Toer - weshalb er, der früher bereits politisch verfolgt worden war, später für vierzehn Jahre in Gefangenschaft und Verbannung gehen mußte. Gegen die dominierende Rolle der LEKRA formierten sich seit Beginn der sechziger Jahre Autoren, die sich durch die Übermacht der LEKRA in ihren schöpferischen Möglichkeiten zunehmend eingeschränkt sahen. Diese Schriftsteller, die zum überwiegenden Teil der *Angkatan '45* zuzurechnen sind, veröffentlichten im Jahre 1963 gemeinsam mit anderen Intellektuellen in der Literaturzeitschrift *Sastra* (Literatur) das *Manifes Kebudayaan* (Kulturmanifest), in dem sie ihre Standpunkte, Kriterien und Politik in bezug auf eine nationale Kultur darlegten; sie erklärten darin die indonesische Staatsphilosophie Pancasila zur Basis dieser Kul-



tur erklärten - Pancasila beruht auf den fünf Prinzipien „Glaube an einen Gott, Humanität in Gerechtigkeit und Zivilisation, die Einheit Indonesiens, durch die Weisheit allgemeiner Beratung gelenkte Demokratie und soziale Gerechtigkeit für das indonesische Volk". Die Forderung nach der uneingeschränkten Freiheit des künstlerischen Schaffens, und vor allem die damit insgeheim verbundene Forderung nach einer Besinnung auf das in der Pancasila verankerte Prinzip der Demokratie, stieß auf vehemente Abwehr der immer mächtiger gewordenen kommunistischen Partei sowie der ihr nahestehenden LEKRA, die sich in ihrer dominierenden Rolle im kulturellen Bereich bedroht sah. Der offensichtlich zunehmend zur PKI tendierende Präsident Sukarno verbot das Kulturmanifest schließlich im Mai 1964. Das Kulturmanifest war jedoch insbesondere unter den Intellektuellen schon längst auf große Sympathie gestoßen, und das Verbot machte es nur noch populärer. Während die Rufe nach einer unpolitischen und neutralen indonesischen Literatur, einer „Kunst um der Kunst willen", lauter wurden, polemisierte die LEKRA auf der Basis ihrer Maxime „Kunst für das Volk" und „Kunst in den Dienst der Revolution". Bis zum politischen Umsturz im Jahre 1965 hatten die Unterzeichner des Kulturmanifests praktisch keine Möglichkeit, ihre Werke zu veröffentlichen.

Sukarnos Machtverlust war Mitte der sechziger Jahre nicht mehr aufzuhalten. Der bis heute in seinen Hintergründen nicht geklärte, jedoch offiziell den Kommunisten zugeschriebene Putschversuch vom 30.9.1965 stürzte das ganze Land in heftige Unruhen, in deren Verlauf eine unkontrollierte Kommunistenjagd entbrannte, bei der Hunderttausende den Tod fanden. Zuvor schon hatten sich die Intellektuellen und Künstler gegen Sukarno gestellt. Die Studenten bestreikten die Universitäten und organisierten große Demonstrationen. Im Rahmen dieser Studentenbewegungen entstand die politische Dichtung der sechziger Jahre, in der sich junge Dichter mit dem Übergang von der *Alten* zur *Neuen Ordnung* auseinandersetzten. Zum ersten Mal erschienen auf der literarischen Bühne Namen wie Taufiq Ismail (geb. 1937) oder Bur Rasuanto (geb. 1937), beide damals noch Studenten. Die Gedichte jener Jahre sind Gedichte des Widerstands. Ihre Verfasser wollten die Sinne der Öffentlichkeit für die politischen und sozialen Probleme der Zeit schärfen. 1966 prägte der Literaturkritiker H.B. Jassin den Begriff der *Angkatan '66* (Die Generation von 1966). Allerdings faßte er den Begriff weiter, denn er rechnete dieser Generation auch jene

Autoren zu, die sich bereits seit Mitte der fünfziger Jahre kritisch geäußert, sich mit dem Kulturmanifest von 1963 identifiziert und mit ihrer Opposition gegen die kulturpolitische Dominanz der LEKRA Stellung gegen den sozialistischen Realismus bezogen hatten. Die Werke der Autoren der *Angkatan '66* zeichnen sich durch ein besonders stark ausgeprägtes soziales und politisches Engagement sowie durch scharf und konkret formulierte Forderungen nach gesellschaftlichen Veränderungen aus. Niemals zuvor hatte sich die indonesische Literatur so unmittelbar und offen gegen politische und gesellschaftliche Mißstände gewandt.

Der bedeutendste Autor dieser Generation ist der javanische Lyriker und Dramatiker Rendra (geb. 1935), der auch dem modernen indonesischen Theater entscheidende Impulse gegeben hat. Die deklamatorische Präsentation seiner Gedichte zieht die Zuhörer zu Tausenden in ihren Bann. Nachdem sich Rendra in seinem frühen Werk mit seiner javanischen Herkunft, seinem katholischen Elternhaus und eigenen existentiellen Fragen auseinandergesetzt hatte, wurden seine Gedichte seit Mitte der sechziger Jahre zunehmend sozialkritisch und politisch. Er formulierte seine „Philosophie der Rebellion", in der er dazu aufrief, die Begrenztheit der Tradition zu sprengen und die Grenzen für die Entwicklung des Individuums zu erweitern. Er trat damit für die freie und individuelle Entfaltung des Menschen ein und protestierte gegen die Unterdrückung durch eine kollektivistische Gesellschaft. Unverblümt nannte er als wichtigsten Impuls seiner von plastischen Bildern geprägten Dichtung deren politische Wirkung. Aufgeschreckt durch die begeisterte Resonanz, die Rendra vor allem bei der intellektuellen Jugend fand, inhaftierte ihn die Obrigkeit - ein Schicksal, das außer ihm und Pramoedya Ananta Toer auch andere Schriftsteller erlitten, z.B. Mochtar Lubis oder Sitor Situmorang. Kritische Schriftsteller sind auch im heutigen Indonesien noch Auftrittsverboten oder gar Verhaftung ausgesetzt. Viele Bücher indonesischer Literaten sind in ihrer Heimat verboten, in besonderem Maße die Werke von Pramoedya Ananta Toer und Utuy Tatang Sontani (1920-1979), der ebenfalls eine wichtige Rolle in der LEKRA spielte und im Exil in Moskau starb.

Zu den bedeutendsten Autoren der *Angkatan '66* gehört neben Rendra Taufiq Ismail, der in seinen Gedichten nach Freiheit, Wahrheit und Gerechtigkeit ruft. Bekannt geworden ist er durch seine Gedichtsammlungen

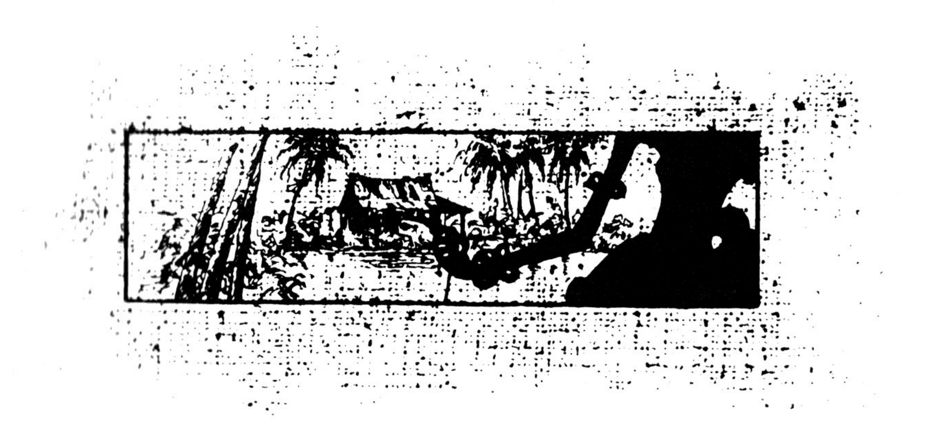
„Tirani" (Tyrannei, 1966) und *„Benteng"* (Die Festung, 1966); sie sind aus dem Geist der Studentenunruhen jener Umbruchjahre entstanden und wenden sich heftig gegen Sukarno und die Kommunistische Partei. Nach der politischen Wende hat er sein Engagement mehr und mehr zurückgenommen, und heute dominieren sein Werk Gedanken, die auf der Religion des Islam basieren. Ein anderer wichtiger Repräsentant der Generation von 1966 ist Iwan Simatupang (1928-1970), der sich vor dem Hintergrund des 'Nationalen Aufbaus' mit dem fremdbestimmten Schicksal des Einzelnen befaßt. Weitere Autoren dieser Generation sind Ajip Rosidi (geb. 1938), Mansur Samin (geb. 1930) und vor allem Goenawan Mohamad (geb. 1941), gegenwärtig eine der wichtigsten Persönlichkeiten im kulturellen Leben Indonesiens.

Für die Schriftsteller, die in der jüngsten Zeit publizieren, ist bisher kein prägnanter Name gefunden worden. Zwar wurden die Bezeichnungen *Angkatan '70* (Die Generation von 1970) und *Angkatan '80* (Die Generation von 1980) verwendet, doch diese Kategorisierung besitzt offensichtlich noch keine feststehende formale oder inhaltliche Definition. Wie schon für die Schriftsteller der Generation nach 1945 wird für sie vorläufig die Bezeichnung *Angkatan terbaru* (Die neueste Generation) benutzt. Typisches Merkmal in den Werken dieser Generation ist die Erprobung neuer literarischer Ausdrucksformen. Dies gilt in besonderer Weise für den aus dem Riau-Archipel stammenden Lyriker Sutardji Calzoum Bachri (geb. 1941), der in Form und Inhalt seiner Gedichte neue Wege beschreitet und wiederholt mit spektakulären deklamatorischen Auftritten Furore machte. In seinem *„Kredo Puisi"* (Poetisches Credo) vom 30.3.1973 beschreibt er die theoretische Grundlage seines Schaffens. Er bedauert den Verlust der kreativen Kraft der Wörter. „Poesie zu schreiben", so beschließt er sein Credo, „das heißt für mich: die Wörter zu befreien. Und das bedeutet: sie auf ihren Ursprung zurückzuführen. Im Ursprung - war das Wort. Und das Erste Wort war ein Mantra. Also bedeutet Poesie zu schreiben für mich: die Wörter auf ein Mantra zu reduzieren." Sutardji Calzoum Bachri behandelt, so Berthold Damshäuser, „die sprachlichen Elemente als konkretes Material, indem er ihre Funktionalität mißachtet und sie frei kombiniert."

Lange Zeit gaben die aus Sumatra und Java stammenden Schriftsteller den Ton in der Literatur Indonesiens an. Zunehmend gewinnen nun auch

Literaten aus anderen Teilen des Archipels an Bedeutung; vor allem Putu Wijaya (geb. 1944) aus Bali, der - ähnlich wie die Mitteljavaner Danarto (geb. 1940) und Budi Darma (geb. 1937) - die indonesische Wirklichkeit aus der Perspektive des Absurden und mit den Stilmitteln der Groteske darzustellen sucht. Seitdem in der indonesischen Literatur immer mehr Stimmen auch aus anderen als den klassischen Regionen zu vernehmen sind, lassen sich auch Anfänge einer erneuten Hinwendung zum Regionalismus beobachten. Korrie Layun Rampan (geb. 1953) aus Kalimantan (Borneo) setzt sich beispielsweise in seinem Roman *„Upacara"* (Ritus, 1978) in einer sehr eigenwilligen Sprache mit den Zeremonien und der Mythologie eines der Dayakvölker seiner Heimatinsel auseinander. Auch der lange schon literarisch äußerst produktive Sitor Situmorang zeigt in seinen jüngeren Arbeiten eine Rückbesinnung auf seine regionale Herkunft, das Gebiet der Toba-Batak im Norden Sumatras. Die Auseinandersetzung mit regionalen kulturellen Identitäten trägt zum Abbau eines bisher überwiegend von der javanischen Kultur und Gesellschaft geprägten indonesischen Nationalbewußtseins bei und wirkt somit ganz im Sinne des Wahlspruches, der das indonesische Staatswappen ziert: *Bhinneka tunggal ika* (Einheit in der Vielfalt).

Nur wenige Frauen sind bisher auf der literarischen Bühne Indonesiens in Erscheinung getreten: neben der seit mehr als drei Jahrzehnten äußerst produktiven Prosaistin Nurhajati Sri Hardini (geb. 1936) - sie publiziert unter



dem Namen Nhi Dini - vor allem die Lyrikerin Toeti Heraty (geb. 1933). Toeti Heraty hat sich in vielen ihrer Gedichte auf sarkastische, aber auch selbstironische Weise der untergeordneten Rolle der indonesischen Frau in der überwiegend islamischen Gesellschaft ihres Landes angenommen - eine Thematik von hoher Brisanz. Zu erwähnen ist ferner die theologisch ausgebildete und überwiegend journalistisch arbeitende Marianne Katoppo (geb. 1943), die für ihre Kurzgeschichten und Romane diverse Auszeichnungen erhalten hat. In zunehmendem Maße veröffentlichen Autorinnen vereinzelt Werke in den populären Frauenzeitschriften Indonesiens. Eine Frauenliteratur wie beispielsweise in der Volksrepublik China aber gibt es zur Zeit in Indonesien nicht.

Die indonesische Literatur ist am Ende der achtziger und zu Beginn der neunziger Jahre deutlich in Bewegung, und die jungen Literaten, die im Gegensatz zu den Autoren der früheren Schriftstellergenerationen mit der indonesischen Sprache aufgewachsen sind, erproben vielfältige Kunstformen. Die Stimmen gegen Mißstände in Gesellschaft und Politik aber sind in der jüngsten indonesischen Literatur leiser geworden. Das heißt freilich nicht, daß nicht genügend Zündstoff vorhanden wäre, der eines Tages explodieren könnte - vielleicht in Form einer neuen politischen Dichtung nach dem Vorbild der Literatur aus der Mitte der sechziger Jahre.

(aus: KLFG. edition text und kritik, Göttingen 1992)

Jim Supangkat

Die beiden Formen der indonesischen Kunst [1]

Die moderne indonesische Kunst ist ohne Zweifel ein Teil der internationalen modernen Kunst. Die Ästhetik, die der modernen indonesischen Kunst zugrundeliegt, ist jedoch nicht dieselbe wie die Ästhetik der traditionellen indonesischen Kunst.

Verschiedene populäre Stile der modernen Kunst West-Europas und der Vereinigten Staaten tauchen in der Entwicklung der modernen indonesischen Kunst ebenfalls auf, und zeitgenössische Kunst-Prinzipien, die von amerikanischen Künstlern, Kritikern und Theoretikern in den 60er und 70er Jahren eingeführt wurden, haben die Entwicklung der modernen indonesischen Kunst seit 1977 beeinflußt - eine Kunst, die häufig auch als „Zeitgenössische Indonesische Kunst" bezeichnet wird. Dennoch ist die moderne indonesische Kunst einem eigenen evolutionären Pfad gefolgt. Verschiedene Konzeptionen der internationalen modernen Kunst wurden neu interpretiert und in ihrer Anwendung durch eigene Auffassungen beeinflußt.

Ein seit langem bestehendes Problem, das zu dem besonderen Charakter der Entwicklung moderner indonesischer Kunst geführt hat, ist die kulturelle Debatte um die Ost-West Konfrontation. Diese Debatte existiert nicht ausschließlich in Indonesien, sondern sie ist in ähnlicher Form in den meisten Entwicklungsländern gegenwärtig. Eine Reihe von Studien sowohl von westlichen als auch von einheimischen Geisteswissenschaftlern zeigt, daß diese Debatte aus gegensätzlichen sozio-politischen Auffassungen entsprang. Die Suche nach östlichen Werten in der Debatte war keine Form des Orientalismus, sondern vielmehr eine zornige Reaktion auf die Verdrängung einer einheimischen kulturellen Identität durch die westliche Kultur während der Kolonialzeit.

In dieser Debatte wurde die Identität der modernen Kunst - die ein Symbol für die Veränderung der Kultur selbst ist - in Frage gestellt. Für die

Debatte in Indonesien war besonders die große Diskussion der 30er Jahre von Bedeutung, die später „Kultur-Polemik" genannt wurde. Einige Intellektuelle hatten die rhetorische Frage gestellt: „Ist Modernisierung gleichbedeutend mit Verwestlichung?" Wenn auch nicht ausdrücklich formuliert, so bestand doch die Meinung, daß die indonesische Kulturentwicklung östliche Werte zu verteidigen habe. Die Debatte wurde fast ein halbes Jahrhundert lang weitergeführt und ihre Auswirkungen sind bis heute spürbar geblieben. Verständlicherweise beeinflußte diese kulturelle Debatte die Entwicklung der gesamten indonesischen Kunst.

Trotzdem: in der Kunst-Szene ist die Debatte mittlerweile abgeklungen. Viele Künstler, Kritiker und Intellektuelle waren der Diskussion müde geworden. Sie stellten die Frage, ob die unterschiedlichen Auffassungen aus einem echten Problem entsprungen oder mehr der Ausdruck einer Irritation seien. Die Beteiligten hatten anfangs geglaubt, sie suchten nach einer Basis für die Entwicklung der modernen indonesischen Kunst. In Wirklichkeit kreisten sie nur um die idealistische Formulierung einer Illusion. Keinesfalls ging es um ein ästhetisches Konzept als Grundlage für die künstlerische Entwicklung.

Nach meiner Meinung hat diese Verunsicherung, die soviel Aufmerksamkeit der Kunst-Szene absorbiert hat, viele Möglichkeiten einer geistigen Entwicklung und Forschung auf dem Gebiet der Ästhetik verschlossen. Die Ost-West-Debatte war in Fragen um die Identität der indonesischen Kunst in ihrem sozio-politischen Kontext gefangen und vergaß vollständig die grundlegende Frage: „Was ist Kunst in ihrem ästhetischen Zusammenhang?" Bis in die 70er Jahre hinein gab es in Indonesien keine Diskussion oder Auseinandersetzung um die Definition von Kunst; dabei sollte eine solche Definition die Arbeits-Grundlage eines jeden Künstlers sein.

Es exisitert nur eine einzige Definition von Kunst, und das ist eine sprachliche Definition von sehr bescheidener Bedeutung. Das Wort für „Die Künste" im Indonesischen ist *kesenian* und die Bezeichnung für „Kunst" lautet *seni rupa*. Obwohl die indonesische Sprache aus einem indonesischen Dialekt, der *bahasa melayu*, entwickelt wurde, ist sie eine moderne Sprache, die 1928 zur Nationalsprache erklärt wurde. Es gibt viele Ausdrükke im Indonesischen, die in der *bahasa melayu* nicht existieren. *Seni* und *seni rupa* gehören zu den neuen Ausdrücken, die es nur im Indonesischen gibt.

Der Ausdruck *seni rupa* ist eine Übersetzung des Begriffs „fine arts".

Diese Übersetzung ist aber auf linguistische Kriterien beschränkt und für eine Kunst-Terminologie nicht ausreichend. Selbstverständlich ist eine Interpretation von Kunst anhand einer solchen Definition geradezu armselig. Indonesische Lexika unterscheiden lediglich die „Reine Kunst" von der „Angewandten Kunst". Die „Reine Kunst" ist nach dieser Definition weiter beschränkt auf Malerei und Bildhauerei.

Die Beschränktheit der Definition von Kunst und der zusätzliche Mangel an Informationen über moderne Kunst in der frühen Phase der zeitgenössischen Kunst Indonesiens hat ihre Entwicklung stark beeinflußt. Unbeholfen und steif hielten die meisten Künstler und Kritiker an solch unvollständigen Definitionen fest. Das Ergebnis war der naive Glaube, daß die einzigen Ausdrucksmittel der Kunst lediglich die Malerei und die Bildhauerei seien. Hier liegt der Grund dafür, daß die große Mehrheit der indonesischen Künstler Maler sind und die meisten anderen Bildhauer. Andere Medien wie Graphik, Keramik oder Textil-Kunst entwickelten sich sehr langsam und waren gewöhnlich nur im Umfeld der Kunsthochschulen anzutreffen. Erst in den 70er und 80er Jahren begannen andere künstlerische Ausdrucksmittel in Erscheinung zu treten.

Dieser Mangel an ästhetischem Verständnis resultierte in einer modernen indonesischen Kunst, die keine radikalen Veränderungen kennt. Lange genug hat die Romantik, mit der im frühen 19. Jahrhundert die internationale moderne Kunst in Europa ihren Anfang nahm, Einfluß auf die Entwicklung der modernen indonesischen Kunst gehabt. Dieses Genre hat seine Vorherrschaft - besonders in der Malerei - bis in die 80er Jahre hinein behalten.

Die Romantik zeigte ihren starken Einfluß zunächst in der revolutionären Phase der 40er Jahre, um die Jahre der indonesischen Unabhängigkeit (1945). In dieser Zeit fühlten sich Maler wie Soedjojono, Affandi und Hendra Gunawan der Unabhängigkeitsbewegung verbunden und wurden Zeugen des Erwachens nationaler Unzufriedenheit. Neben politischen Themen bearbeiteten diese Maler Themen wie Rebellion, Kampf, Unterdrückung und Armut. In vielen ihrer Bilder findet sich ein komplexer Symbolismus als Mischung aus Liebe, Mitleid, Wahnsinn, Enttäuschung und Negierung der Realität. Ihre Romantik war gleichzeitg melancholisch und trug den Geist sozio-politischer Rebellion in sich.

Als die Wirklichkeit sich jedoch nach der Unabhängigkeit zu verändern

begann und Indonesien in eine Ära rapiden politisch-ökonomischen Wachstums eintrat, blieb der Geist der Romantik im größten Teil der modernen indonesischen Kunstwerke haften. Einige Künstler glaubten, das romantische Bild des revolutionären Kampfes spiegele den indonesischen Nationalismus - und damit eine indonesische Identität an sich - wider.

Heutzutage hat die Romantik ihren ästhetischen Kontext jedoch verloren. Bilder von Mitleid und sinnloser Rebellion sind nicht länger in der Lage, kreative Stimuli zu liefern. Das Mysterium wurde durch die Psychologie, die Rebellion ohne Grund mit Frustration oder seelischer Krankheit gleichsetzt, vollständig demontiert.

Der allzu lange Einfluß der Romantik wurde zu Beginn der 70er Jahre kritisiert. Der Kunst-Theoretiker Dr. Soedjoko, der in den Vereinigten Staaten studiert hatte, griff die romantische Geisteshaltung der indonesischen Künstler an und warf ihnen vor, dem Prinzip der Kunst um ihrer selbst willen in die Falle gegangen zu sein. Soedjoko wies die Ansicht zurück, Symbole eines romantischen Kampfes würden die indonesische Identität in sich bergen.

Nach Soedjokos Meinung wurde die romantische indonesische Kunst nur von einer elitären Minderheit in den Großstädten verstanden. Diese Kunst hatte zudem die traditionelle und ethnische Kunst, die nach Soedjokos Auffassung von einem weit größeren Teil der Bevölkerung verstanden wurde, ins Abseits gedrängt. Soedjoko nahm daraufhin einen sehr extremen Standpunkt ein. Er behauptete, daß lediglich das traditionelle Kunsthandwerk indonesische Kunst sei. Er verneinte die Existenz einer moderner Kunst in Indonesien und bezweifelte ihre Funktion.

Soedjokos gründete seine Sichtweise auf die Definition von Kunst im ästhetischen Konzept der javanischen Kultur. In der javanischen Hochsprache wird „Kunst" mit dem Begriff *kagunan* 'Kunstfertigkeit / Geschicklichkeit' bezeichnet. Gemeint ist eine Kunstfertigkeit, mit deren Hilfe bei der Erschaffung von Utensilien Weisheit und Schönheit zum Ausdruck gebracht werden können.

Soedjokos Standpunkt zog heftige Reaktionen nach sich. Nach meiner Ansicht war dies die erste Auseinandersetzung um Kunst, die von ästhetischen Fragestellungen ausging. Soedjoko brachte die Diskussion um die Identität der indonesischen Kunst ein gutes Stück weiter. Er wies die Idee zurück, daß ein romantisches Weltbild in der Lage sei, die indonesische Identität auszudrücken, und er stellte sich auf die Seite der traditionellen indonesischen Kunst. Seine Ansichten hatten nach meiner Meinung jedoch noch eine weiterführende Wirkung.

Soedjoko, der in Wahrheit tiefes Verständnis für moderne Kunst besaß, hatte eine Art Schock-Therapie praktiziert. Seine Negierung moderner Kunst war theoretischer Natur. Soedjoko versuchte, der indonesischen Kunst einen Platz innerhalb des gesellschaftlichen Kontextes zu verschaffen, indem er ihre Funktion hervorhob. Auf der Suche nach der Identität der indonesischen Kunst öffnete er einen neuen Horizont. Nach seiner Meinung hatte Kunst eine Identität nur innerhalb eines größeren Zusammenhanges. Die moderne Kunst, die sich in Indonesien entwickelt hatte, hatte die Faktoren „Gesellschaft", „Kommunikation" und „Funktion" vernachlässigt. Er argumentierte, daß die gesellschaftliche Thematik in der indonesischen Malerei lediglich eine romantische Agonie sei.

Soedjoko war kein Orientalist in der Ost-West-Debatte. Sein Eintreten für das Kunsthandwerk basierte auf weitreichenden Überlegungen. Nach seiner Meinung war das Kunsthandwerk im stande, die meisten Fragen hinsichtlich der Entwicklung der modernen Kunst zu beantworten. Kunsthandwerkliche Arbeiten zeigten ohne Frage eine indonesische Identität. Weiterhin wurde der gesellschaftliche Wert des Kunsthandwerks ohne Schwierigkeiten von einer Mehrheit der Indonesier aller Schichten verstanden.

Soedjokos wichtigstes Argument für die Verteidigung des Kunsthandwerks war sein funktionaler Charakter. Seine ablehnende Haltung gegenüber den gängigen Kunst-Definitionen, die die „Reine Kunst" propagierten, war deutlich. In der sprachlichen Definition, die den Unterschied zwischen „Reiner Kunst" und „Angewandter Kunst" betont, läßt sich der Eindruck nicht vermeiden, daß die funktionale Bedeutung der angewandten Kunst geringer sei. Diejenigen, auf die diese sprachliche Definition zurückgeht - keiner weiß, wer es war - waren vom ästhetischen Verständnis der 17. Jahrhunderts in Europa beeinflußt: sie schätzten die angewandte Kunst tatsächlich geringer als die reine Kunst, die frei von jeder Funktion ist. Soedjoko suchte nach einer Legitimation, indem er die Definition der javanischen Sprache heranzog, welche im Gegensatz dazu die Funktion unterstreicht.

Erstmalig in der Entwicklung der modernen indonesischen Kunst wurde nun eine Definition von Kunst diskutiert. In meinen Augen hatte Soedjoko nicht die Absicht, zu einem bestimmten Ergebnis zu gelangen. Er warf seine Kritik, daß die Entwicklung der modernen indonesischen Kunst einer soliden Grundlage entbehre, in den Raum. Aus dieser Motivation heraus

stellte er die gesamte Existenz einer indonesischen modernen Kunst in Frage.

1975, etwa fünf Jahre nach Soedjokos Kritik, entstand eine Bewegung, die als „Bewegung Neue Indonesische Kunst" bekannt wurde. Diese Bewegung, der ich selbst angehöre, kritisierte erneut die Definition von Kunst. 1977 wandte sich die Bewegung in einem Manifest gegen jegliche Definition von Kunst, die sich auf Bildhauerei und Malerei beschränkte und die die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und Kreativität in Indonesien behindern könnte. Die Bewegung betonte die Notwendigkeit einer Neudefinition der Kunst. Diese Bestrebung war der Ausgangspunkt für den Namen der Bewegung: „Neue Kunst". Ähnlich wie die Kritik von Soedjoko erfuhr diese Bewegung eine starke Reaktion von seiten der Künstler und Kritiker in Indonesien.

Die Bewegung machte eine ausdrückliche Feststellung: zusätzlich zu einer neuen Definition benötigte die Entwicklung der zeitgenössischen indonesischen Kunst gedankliche Grundlagen zu ästhetischen Fragen sowie Untersuchungen zur Geschichte der Kunst, um die Debatte über die kulturelle Identität und die Ost-West-Konfrontation zu ersetzen. Die Bewegung versuchte, die allgemeine Kunstdebatte zu spezifischeren Fragestellungen hinzuführen.

Die Ausstellungen, die die Bewegung zwischen 1975 - 1980 und zwischen 1987 - 1989 organisierte, zeigte andere Kunstwerke als Gemälde und Skulpturen. Es wurden Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst bekannt gemacht, mit denen bis dahin die wenigsten indonesischen Künstler in Kontakt gekommen waren. Die Konzepte hinter diesen neuen Ausdrucksformen ließen jedoch das Problem einer indonesischen Definition von Kunst erneut aufleben. Zum Beispiel gab es Installations-Arbeiten, die bewußt nach Design-Prinzipien hergestellt worden waren. Dies war eine Herausforderung an die alte Definition, die auf die angewandte Kunst herabblickte. In zwei Ausstellungen 1987 und 1989 wurden Installationen sogar als Kollektiv-Arbeiten gezeigt, um den individuellen Ausdruck zu verringern. Darin äußerte sich eine Ablehnung der romantischen Sichtweise, die Kunstwerke zu persönlich und unkommunikativ macht. Auch diese Arbeiten zogen Reaktionen von Kunstkritikern, Beobachtern und älteren Künstlern nach sich. Ihre Reaktionen zeigten wiederum den grundsätzlichen Konflikt im Verständnis moderner indonesischer Kunst.

Mit Unterstützung des Theorie-Kritikers Dr. Sanento Yuliman revolutionierte die „Bewegung Neue Kunst" die grundlegende Idee davon, was Kunst ist. In ihrer Definition setzte die Bewegung „Kunst" (*seni rupa*) zunächst gleich mit „Den schönen Künsten" (fine arts); diese Form der Kunst besteht innerhalb eines Bezugsrahmens, in dem sie nicht notwendigerweise in Zusammenhang zu den grundlegenden Bedürfnissen organisierten sozialen Lebens stehen muß. Ihr wurde eine höhere Position im kreativen Leben zugesprochen, und sie wurde als einzige reine künstlerische Ausdrucksform angesehen. Dies ist die Tradition der „Hohen Kunst". In einer Veröffentlichung von 1987 führte die Bewegung aus, daß diese „Hohe Kunst" zwar eine Basis für die moderne indonesische Kunst liefere, aber nicht die einzige Form der Kunst sei. Es gibt andere Formen der Kunst, die einen anderen Bezugsrahmen besitzen: traditionelle Kunst und Alltagskunst. Eine reiche und vielfältige traditionelle Kunst ist ein besonderes Charakteristikum vieler Entwicklungsländer. Entgegen der Meinung vieler Kunst-Beobachter ist traditionelle Kunst auf keinen Fall eine Sache der Vergangenheit, sondern sie ist lebendig und entwickelt sich wie zeitgenössische Kunst auch. Künstler in Entwicklungsländern sind deshalb mit zwei verschiedenen Formen der Kunst konfrontiert, die jeweils andere Bezugsrahmen haben.

Die „Bewegung Neue Kunst" stellte fest, daß Kunst ein pluralistisches Konzept ist. Dies ist keine neue Schlußfolgerung. Dennoch trug sie dazu bei, die Positionen von zeitgenössischer und traditioneller Kunst zu klären und half, die lange Debatte über die Ost-West-Konfrontation in Entwicklungsländern zu beenden. Synkretismus, also der Versuch, beide Formen der Kunst zu verschmelzen, ist zweifellos möglich. Die „Bewegung Neue Kunst" nennt dies „Kunst-Konstruktion" (*rekayasa seni rupa* / art engineering), d.h. Schaffung neuer Ausdrucksmöglichkeiten durch Vermischung von Elementen aus unterschiedlichen Zusammenhängen. 1989 wurde in Perth, Australien, eine indonesische Installations-Arbeit ausgestellt, die diese „Kunst-Konstruktion" enthielt. Eine traditionelle Maske mit einem kühlen Ausdruck, die ursprünglich dazu dienen sollte, die Eleganz der Installation zu symbolisieren, portraitierte stattdessen das Gesicht eines AIDS-Opfers.

Seit den 60er Jahren ist Synkretismus ein Bestandteil der modernen indonesischen Kunst gewesen. Einer der Pioniere war der Bildhauer-Maler-Graphiker Gregorius Sidharta. Der in den Niederlanden ausgebildete Künstler versuchte in den 60er Jahren, traditionelle Dekorations-Motive in sein Konzept des synthetischen Kubismus zu integrieren. Seit den 80er Jahren

arbeitet er an mythologischen Skulpturen. Sein Forschungen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst und seine Kenntnis der traditionellen Kunst machten es Sidharta möglich, die Charakteristika beider Formen der Kunst zu verstehen. Eben diese Fähigkeit ist es, die für die „Kunst-Konstruktion" von nöten ist. Die Skulpturen, Gemälde und graphischen Arbeiten von Sidharta repräsentieren einen neuen Ausdruck: eine zeitgenössische Kunst mit einem indonesischen Antlitz.

In jüngster Zeit ist in der Entwicklung der indonesischen Kunst die kulturelle Debatte um die Ost-West-Konfrontation allmählich zurückgetreten und durch grundlegende ästhetische Überlegungen ersetzt worden. Und außerdem hat die zeitgenössische indonesische Kunst bewiesen, daß ihr „Lokalkolorit" eine gültige Farbe auf der Palette der internationalen Kunst ist.

1) Erstveröffentlichung: Katalog „Modern Indonesian Art", ed. Joseph Fischer, Jakarta und New York 1990

(Übersetzung aus dem Englischen bzw. Indonesischen: Hiltrud Cordes)

Hans Budzyn

Der Batikmaler Slamet Riyanto

Nyoman Gunarsas Urteil, das Malen mit Batiktechniken sei nur eine Dekorationsmanier für Taschentücher, ist überholt. Seit seiner Entstehung in den 60-er/70-er Jahren entwickelte sich das Batikmalen zu einem vollgültigen Zweig der Malerei. Die Kunstakademie in Yogya (ASRI) hat dem Rechnung getragen, indem sie *seni lukis batik* 'Batikkunst' zu einem eigenen Lehrfach erhob. 1990 veranstaltete die Künstlervereinigung des Lehrerseminars für den Kunstunterricht (IKIP) zum erstenmal die Ausstellung *Canting Emas* und führte einen Preis für das beste Batikbild ein, um das Bewußtsein für Qualität und Originalität in der Öffentlichkeit zu stärken. - Viele Künstler, die mit Öl-, Acryl-, Aquarell- u.a. Techniken begannen, haben sich mittlerweile, fasziniert durch die Fülle von technischen Möglichkeiten und Ausdrucksqualitäten, auf das Batiken umgestellt. Der berühmteste unter ihnen, wohl auch der stärkste Verfechter und Wortführer dieser Methode, dürfte Amri Yahya (geb. 1939) sein.



Aber auch Slamet Riyanto wurde zum Batikmaler! Er war Kunststudent in Yogya, als sich das neue Medium entfaltete. Es faszinierte ihn so sehr, daß er bereits bei der zweiten Teilnahme an einer Ausstellung (1972) nur Batikbilder zeigte. Heute, als freischaffender Künstler, sieht er in der Batik das ideale Ausdrucksmittel, mit dem er sich seinen unverwechselbaren Stil geschaffen hat. Geboren 1950 in Pacitan an der ostjavanischen Südküste, gelangte er zur Malerei aus einer gewissen kindlichen Neigung zum Zeichnen, aber nicht aus Familientradition. Die Lebensverhältnisse waren bescheiden. Die Familie bestritt ihren Lebensunterhalt durch etwas Gartenbau und Fischfang. Für kunsthandwerkliche oder gar künstlerische Betätigung war weder viel Sinn noch viel Zeit vorhanden. 1970 schloß Slamet die Oberschule (SMA) ab und gab der alten Neigung statt: Er wurde Student an der Kunstakademie (ASRI) in Yogya. Schon 1971 hatte er die Chance, an einer Ausstellung mit lokalen Künstlern in Madiun (Ostjava) teilzunehmen. In den acht Jahren Studium folgten eine Reihe weiterer Ausstellungen, 1974 zum erstenmal nur mit seinen Werken und dazu noch im Ausland: Kalifornien und Australien (getragen von den jeweiligen Stiftern dort). Seit 1975 ist Slamet Riyanto Mitglied des Ancol-Kunstmarktes in Jakarta. 1978 schloß er das Studium ab und wechselte als Designer in die Batiktextilindustrie über, doch nicht für lange. Er zog die Existenz als freischaffender Künstler vor. Es folgten mehrere Jahre mit Sammelausstellungen, ab 1982 leitete er Kurse für Batikmalerei, und 1985 schließlich eröffnete er seine eigene Galerie mitten im Batik- und Batikmalereiviertel von Yogya. Ausstellungen in Genf und Basel (1986) und in München (1986 und 1989) machten ihn zum erstenmal in Europa bekannt. 1990 und 1992 nimmt er am *Canting Emas* in Yogya teil. Er ist also kein Unbekannter mehr, auch wenn sich die Bekanntheit in Deutschland - wie das meiste Javanische - noch auf einen kleinen Kenner- und Liebhaberkreis beschränkt.

Schon ein flüchtiger Blick auf einige Bilder Riyantos läßt die vorherrschenden Stilzüge erkennen: ABSTRAKTHEIT und EXPRESSIVITÄT, beides Begriffe, gegen die bei aller Empfindlichkeit für stilistische Schubkästen Riyanto wenig einzuwenden hat. Nur gelten sie jeweils in besonderem Sinn: das Abstrakte als Resultat einer Filterung, als optische Aktualisierung eines Einzelmomentes an einem Konkreten (Welle, Wasser, Licht, Tanzbewegung u.ä.), nicht als bloße Gegenstandslosigkeit. Das Gegenständliche bleibt erkennbar oder ist anhand des Titels verifizierbar; aber es wird nicht als fotografischer Abklatsch gezeigt. Es ist Auslöser für eine Bildidee, aber nicht der

Inhalt des Bildes. Immer wieder ist es die Bewegung des Wassers, die Riyanto inspiriert. Die meisten Bilder tragen den pauschalen Titel „Welle". Diese Motivwahl begründet er sehr konkret: Schon als Kind war er vom Wasser fasziniert. Das Meer lag sozusagen vor der Haustüre. Je nach Monsun war es wilder oder ruhiger, aber nie ohne Bewegung. Hinzu kommt eine weitere Eigentümlichkeit von Pacitan, die von Einfluß auf den späteren Künstler bleiben sollte: Der Ort liegt an der breiten flachen Mündung des Kali Grindulu in den Indischen Ozean, mitten in den nicht gerade durch fruchtbare Böden ausgezeichneten Tausend Bergen (Gunung Sewu). Reisfelder fehlen, sind nicht möglich. Folglich fehlt auch bei Riyanto jede Art von Netzstruktur solcher Feldergruppen; nicht aber fehlen die Kuppelfolgen dieser Kalkerosionshügel und die sandbraunen Farbschattierungen der langgezogenen Strände. Hier tobt die Brandung. Sei es vom Meer alleine oder im Zusammenprall mit dem Wasser des Kali Grindulu. Hier lösen sich auch die Brandungsschübe auf und verlaufen sich im Sand, staut sich eine Spannung, entlädt sich und flaut ab. Jedes Moment einer solchen Bewegung begeistert Riyanto, nicht nur der *momen utama*, der geballteste. Die Welle war das Konkrete, in der sich Kraft manifestierte; und die Kraft ist das Abstrakte, das ausgedrückt werden soll. Die Geste, mit der das geschieht, ist jene offensichtliche Expressivität der Bilder. Sie ist Erbe von Gestaltungsmöglich-





keiten, die mit dem Expressionismus begannen oder bereits in der fernöstlichen Kalligraphie vorkamen. Bei Riyanto ist das nur bezogen auf die Linienführung, nicht auf die Farbgebung. So fehlt zum Beispiel jede explosive Buntheit. Riyantos Farben stehen ganz im Kontrast zu seinen bewegten Linien; sie sind hell, freundlich, intim, schlicht, erdnah, ruhig, geradezu therapeutisch ruhig. Meistens dominiert eine einzige Farbe und wird vielfältig nuanciert (und gerade hier mit den verschiedenen Methoden des Batikens!). Den Vorrang hat Sandbraun, die Farbe von Pacitans sandbedeckter Bucht. Aber auch blau, seegrün, hellgrau und altrosa finden sich - nie gehäuft oder vermischt, grell oder düster, sondern mehr wie die kolorierten Flächen einer Graphik. Diese Art der Farbgebung ist Riyanto so wichtig, daß er sie von vornherein als Abgrenzung gegen gewisse Imitatoren sieht, die eben so nicht mit Farbe umgehen können. Es ist also mehr die Stilattitüde als die Stilepoche, die Riyantos Nähe zum Expressionismus ausmacht. Darum verwendet er diesen Begriff auch sehr weitläufig, engt ihn auf keine bestimmten Maler ein und beruft sich auf kein bestimmtes Vorbild. Er schätzt Affandi und Pollock, diesen sogar sehr, ohne Elemente ihrer Stile zu übernehmen; es sei denn, man will in den „Wasserspritzern" Versuche in Pollock'scher Farbschleudermanier sehen. Typischer aber für seine ästhetische Position ist, wofür er keine Sympathien hat: und das ist - er sagt es mit Nachdruck - der Surrealismus. Die Begründung fällt nicht schwer: Riyanto sind alle Stilgesten fremd, die zum Tendenziösen neigen, der Jux sowohl wie das Plakative. Der Gegenstand wird so ernst genommen wie der Betrachter, und zu gefallen, also ästhetisch zu befriedigen, ist wichtiger als zu ärgern, zu bluffen, aufzuwühlen, zu verfremden. Weder liegt ihm daran, seinen Temperamentspiegel vorzuführen, noch zu irgendeinem Vergleich mit Natur, Gesellschaft oder kollektiven Mythen zu transzendieren. Er will weder Freuden noch Leiden, weder Jubel noch Klagen, weder Proteste noch Engagements, weder religiöse noch politische Weihen vermitteln, bestenfalls ein paar verschlüsselte Signale. Er will ästhetische Distanz, will, daß die Kunst zunächst einmal um ihrer selbst gewürdigt wird. Vielleicht ist es diese Haltung, die den Künstler zur Technik des Batikens brachte. Denn der Prozeß der Bildherstellung beim Batiken erlaubt kein spontanes Sichaustoben sondern ist ein sehr vermittelter. Die Geste des Entwurfs mag noch so wild sein, die Arbeit des Einwachsens, die Entscheidung über die Färbetechniken, das Färben und Wiederfärben, schließlich das Wachslösen, erfordern eine genaue Disposition, sozusagen einen schrittweise festgelegten Verfahrensplan. Jede Etappe ist ein Risiko für das Ende. Einmal verdorben, gibt es keine Korrektur mehr. Ein Prüfen und Überarbeiten während des „work in progress", wie bei den auftragenden Techniken, ist nicht möglich. Batikbilder vermitteln mehr den Charakter des Fertigen, der Endgültigkeit, als Ölbilder.

Die Nähe zur Kalligraphie ist ein weiteres Charakteristikum. Man könnte sich manche Linien als bildlich gestaltete Schriftzeichen oder Buchstaben denken. Dem entspricht, daß die Führung der Linie oder der Linien bei Riyanto wie ein Lese- oder ein Schreibvorgang nachvollziehbar ist; an dem im Bilde Erstarrten kann das Auge entlanggleiten und gelangt so wieder zu der ursprünglichen Bewegung und ihren Kulminationspunkten. Mit dem kalligraphischen Element hängen zwei weitere Eigentümlichkeiten zusammen: Die Gleichgültigkeit gegenüber einem Rahmen und gegenüber Titeln. Ist das Motiv im wesentlichen Bewegung, dann reicht es, wenn das Umfeld Freiraum ist, dessen Grenze schlicht das Ende des Tuches, nicht aber ein konzipierter Feldrain bildet. Beim *Canting Emas II* 1992 fühlten sich die Aussteller veranlaßt, ein Bild mit einer sehr kreisförmigen Wellenbewegung in ein rundes Passepartout zu setzen. Sie gewannen damit keine zusätzliche

Wirkung. - Die Gleichgültigkeit gegenüber Titeln zeigt am deutlichsten, wie wenig inhaltliche Reize vermittelt, bestimmte Assoziationen ausgelöst werden sollen. Denn jeder Titel engt in gewisser Weise ein (auf das „Aha" eines sogenannten Gemeinten). Eben das versucht Riyanto zu vermeiden. Es genügt zu wissen, daß das Thema „Welle" heißt, den Rest kann die Phantasie des Betrachters beisteuern, so sehr vielleicht ein Attribut wie „gebrochene Welle", „sich brechende Welle", „Welle im Überschlag" usw. der Vermarktung zuträglich wäre.

Nicht gleichgültig ist Riyanto gegenüber der Disposition auf der Fläche. Jedes Bild hat einen Konzentrationspunkt, in dem sich die Spannung sammelt, die Bewegung kulminiert, das Auge des Betrachters fängt. Um ihn herum löst sich alles in ruhige, offene Flächen auf. Diese kompositorischen Knoten fallen nie mit den mathematischen Mitten der Bildflächen zusammen. Ein ästhetisches Verfahren, das zusätzlich noch Spannung sichert!

Empfehlung für den Reisenden: 1. Slamet Riyanto Gallery, Jalan Tirtodipuran No.7, Yogyakarta (mitten im „Batiksektor" gegenüber der Batiktextilienfabrik Winotosastro; 2. Galerie „Pinang Merah" (Trudy Jafar) Hotel Ambarrukmo Palace, Yogyakarta; 3. Slamet Riyanto Gallery, Monkey Forest Road 500 MT, Ubud (Gianyar/Bali).

Jette Winter

Versuch einer Dänin, ihre Gedanken in einem Bus von Solo nach Yogyakarta auszudrücken

In dem dunklen, schwankenden Bus auf der Straße von Solo nach Yogyakarta hatte ich plötzlich ein eigentümliches Erlebnis. Ich fühlte mich „erleuchtet" im wahrsten Sinne des Wortes. Ich wußte, ich hatte plötzlich verstanden, was ich mit dem Hierherkommen hatte verstehen wollen: Warum Batik in Java geboren wurde, und warum sie Jahrhunderte überlebt hat. „Batik ist..." Nein, erst muß ich etwas vom Hintergrund dieses Erlebens erzählen.

Vor einigen Tagen hörten wir auf der Rückfahrt vom Borobodur-Tempel im Bus ein Tonband mit aufregender zeitgenössischer javanischer Musik. Ich verstand nicht viel von javanischer Musik, und zuhause hätte sie mir vielleicht wenig gesagt. Aber hier, umgeben von Java und den Javanern, tat sie etwas mit mir. Ich fühlte, wie ich in den Sitz gedrückt wurde, und gleichzeitig fühlte ich mich körperlos. Nie hatte ich mich so entspannt gefühlt und doch so existent. Es war fast ekstatisch.

Nun saßen wir wieder im Bus. Auf dem Weg nach Solo hatten wir den Prambanan-Tempel betrachtet und ein gutes Essen in einem chinesischen Restaurant eingenommen, dann waren wir auf dem Markt in Solo gewesen. Doch der absolute Höhepunkt war ein Besuch bei Frau Obi gewesen. (Niemand kannte ihren Namen, doch um Ghana nicht zu vergessen, nenn ich sie mit dem ghanesischen Ausdruck für Frau Soundso 'Obi'.) Frau Obi wohnte mit ihrer ganzen Familie in einem großen Haus mit vielen Ausstellungsräumen, die sie uns bereitwillig zeigte. Am aufregendsten war der Lagerraum. Frau Obi war Leiterin und Verkäuferin einer Batik-Fabrik. Dieser Raum war groß und weit. An allen Wänden standen Schränke mit Batik. Sie saß auf einer breiten, niedrigen Plattform, umgeben von Batik und uns, die wir wie Schüler um einen Guru uns scharten. Während wir eifrig, aber ruhig über die schönen Batiken sprachen und nach den Preisen fragten, saß sie da und sprach sanft und monoton mit unseren javanischen guides.

Dann plötzlich ging ein Lächeln über ihr Gesicht, sie schlug mit der Hand auf ein Batikstück und machte einen Preis. Würdig erschien sie in ihrer sublimen Haltung, und dann plötzlich so menschlich. Es war ein Abenteuer, sie in ihrer Umgebung zu sehen. Doch am meisten beeindruckte mich ihre unverhüllte Liebe zu zwei außergewöhnlich schönen *sarong*-Tüchern, so tadellos, daß sie natürlich nicht verkäuflich waren.

Nun saßen wir im Bus zurück nach Yogyakarta. Ich war ein wenig müde, stellte meine Füße auf den Sitz, setzte mich seitlich, lehnte den Kopf an und schaute aus dem Fenster. Draußen wurde es dunkel, und ich erwog ein Schläfchen. Erneut kam durch den Lautsprecher javanische Musik, und plötzlich war ich nicht mehr schläfrig. Die Musik begann monoton, und auch wenn ich wenig über Musik weiß und keine Noten kenne, machte die Musik für mich doch

diesen Eindruck: SSSSSSSSSSSSSSSS

oder diesen:ooooooo

Ich schaute aus dem Fenster, und da war es wieder: Die runde lebendige Monotonie der Hintergrundmuster der *sarong* (*parang* und *geringsing*), die Monotonie der hellen Häuser und dunklen Bäume, die immerfort vorbeiglitten, und die Musik fuhr fort, so

SSSSSSSSSSSSSSSS

und so:ooooooooooo

Plötzlich begann eine Frauenstimme zu singen, die Häuser verschwanden, und im Wasser der Reisfelder war das Spiegelbild zu sehen, auf der Batik tauchte in kräftigen Farben eine schöne Blumenkomposition auf dem beigebraunem Grund auf. Nach einiger Zeit kehrte alles zur Monotonie zurück: Häuser, Musik und Hintergrundmuster. Dieser Wechsel dauerte eine ganze Weile, dann war dieser Abschnitt vorüber, und ein neuer erschien.

Der Ton war tiefer, der Rhythmus stärker, der Himmel war dunkler, der *kapala* auf dem *sarong* erschien. Er hatte auch seine Monotonie: die kleinen *nitik*-Kreuze auf dem dunklen Hintergrund.

Plötzlich sangen ein Mann und eine Frau, und nun waren die Reisfelder von Blitzen beleuchtet, große, leichtgetönte Blumen unterbrachen die Monotonie des Musters.

Ich fühlte mich seltsam und wußte, ich hatte plötzlich verstanden, warum die Javaner Batik machen mußten. Ich hatte mal gelesen, daß Batik bedeutet 'mit Wachs schreiben', und genau das ist es, was die Javaner tun.

Sie zeichnen eine Beschreibung ihres Landes auf: Die Monotonie von einem Haus nach dem anderen, plötzlich von Reisfeldern unterbrochen.

Sie beschreiben ihr tägliches Leben: Die Monotonie der Arbeit, plötzlich unterbrochen von Sturm und Regen.

Sie schreiben die Geschichte ihres Landes: Die Monotonie der immergrünen Fruchtbarkeit, plötzlich unterbrochen vom Ausbruch eines Vulkans oder einem Erdbeben.

So sind in einem Batiktuch eingeschrieben die Geographie, Soziologie und die Geschichte von Java, wie auch die Musik. Man sagt javanische Musik kann nicht in Noten umgesetzt werden. Jedoch genau das tut ein Batik-Künstler. Die Batik auf einem schönen *sarong* ist der Kern eines javanischen Musikstückes.

Als ein Postscriptum mag erwähnt werden, daß sogar die kleinen Krebse Batik-Muster machen, und die Wellen machen Ikat-Muster an den indonesischen Küsten.

Aus dem *Reise-Journal Band 3 der Batik- und Ikat-Studienreise nach Java und Bali vom 27. März bis 19. April 1983*. Galerie Smend Köln. (Übersetzung aus dem Englischen: Helga Blazy. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags)

Porträt: Rudolf G. Smend



Vielen von Ihnen ist der Galerist Rudolf G. Smend bekannt als Präsidiumsmitglied der DIG e.V. Köln und als Verleger der ersten Stunde des DIG Magazins, mehr noch mag Ihnen aber das besondere Ambiente der Galerie Smend von den abendlichen Veranstaltungen zum 40-jährigen Jubiläum der DIG e.V. Köln und von Vernissagen in Erinnerung sein. An Kunstausübung - und speziell der Textilkunst - Interessierte fühlen sich beim Anblick der Verkaufsräume berauscht ob der Fülle. „Über 80 verschiedene Seidenstoffe -angefangen bei indischer Wildseide über Chiffon und Georgette bis hin zum Crèpe Satin; Seiden- und Batikfarben in allen erdenklichen Schattierungen und Tönen; Pinsel, begonnen beim englischen Verwaschpinsel bis hin zum weißen Ziegenhaarpinsel; Spannrahmen, Cantings, Mischpaletten, Trennmittel, Effektsalz, Spritzpistolen, Fixiergeräte, Fachbücher, Arbeitsanleitungen usw. Hier wird beraten, gefachsimpelt, Anregung gegeben. Doch kann man sich auch zurückziehen an den kleinen Kaffeetisch im Ausstellungsraum oder ins Basement, das neben der Präsentation von Seiden- und Batikkunst auch die umfangreiche Bibliothek beherbergt; Fachzeitschriften, Hand- und Wörterbücher zur Geschichte der Textilkunst, eine ethnologische Abteilung über Südost-Asien, Amerika und Afrika, außerdem Reiseliteratur und Modebücher bis in die früheste Geschichte. Und wer Lust hat, kann sich spezielle Techniken der Textilkunst auf Videos vorführen lassen." So beschreibt Andrea Tovar, offenbar auch ganz fasziniert, in ihrem Interview mit Rudolf G. Smend „Seide, Batik, Graffiti" die Fülle der dort vorhandenen Materialien (in: neues rheinland 1/92. 29).

Wer mit Rudolf Smend in Kontakt kommen möchte, muß ihn erst einmal finden - zumeist trifft man ihn weder im Verkaufsraum noch in dem

geschäftigen Büroraum dahinter, in dem Ehefrau Karin souverän mit mehreren Telefonen und Computern umgeht und trotz der oft spürbaren Hektik immer noch lächelt. Von dort aber ist er dann hinter einer Glaswand in seinem Büro sichtbar und immer sichtlich vertieft in Arbeit. Hat man ihn so gefunden, muß man ihn ansprechen. Von sich aus vermeidet er eher das spontane Zugehen wie auch große Gesten, und sich als Mittelpunkt des Interesses zu sehen, macht ihn zaghaft. So ist auch sein Sprechen über seinen Werdegang von Understatements geprägt. Seine Reisen, seine gelebten Erfahrungen, sein Engagement für die Galerie Smend sind ihm das, was er tun mußte und muß. Seine bewegte Vergangenheit war eine Zeit, die notwendig war, ihn das werden zu lassen, was er heute ist: Ein über die deutschen Grenzen hinaus anerkannter Galerist für Textilkunst, Verleger und Herausgeber von Kunstbüchern, Kenner, Sammler und Vertreiber von asiatisch-ethnologischer Fachliteratur. Wie kam es dazu?

Der aus Württemberg gebürtige Rudolf G. Smend ließ 1972 das Studium der Theologie, Philosophie und Betriebswirtschaft hinter sich, sowie einen möglichen Beruf in der Großindustrie, er machte sich auf, ferne Welten zu erkunden und wollte in Australien ein neues Leben beginnen. Unterwegs schaute er um sich, und in Indonesien fand er 'das neue Leben' und blieb; zunächst am Toba-See in Nord-Sumatra, dann auf Java und Bali. Über seiner Begeisterung für Indonesien verblaßte der Traum von Australien rasch. Wie er sagt, traf er eher zufällig auf die Batikkunst und erwarb einige Stücke, um sie im Zimmer aufzuhängen. Es gab nicht nur Kontakte mit Indonesiern, sondern auch mit reisenden Westlern, und einer von diesen war es, der ihn darin bestätigte, diese schönen Bilder und überhaupt indonesische Batik-Kunst nach Deutschland zu bringen und dort zu verkaufen. Bei der ersten Reise nach Deutschland ging es ihm beim Verkauf nur um ein Ticket zurück nach Indonesien, später reiste er mit Aufträgen; so führte er fünfzig Arbeiten seines Lehrers in der Batikkunst mit sich, eines Mannes, der aus der Tradition ausgebrochen war und die Batik benutzte als Idee, neue Kunstobjekte entstehen zu lassen. Der Verkauf in Deutschland ließ sich gut an. So entstand eine kleine Kölner Etagengalerie, die Interesse fand und die Nachfrage nach dieser Kunst, die es so in Deutschland noch nicht gab, wachsen ließ. Rudolf Smend erinnert sich: „Zur Eröffnung der Galerie im Juni '73 besorgte ich 200 Liter Kölsch. Damals kannte ich aber kaum Kölner, und die Gäste kamen von weither. So blieb ich auf 170 l

Kölsch sitzen. In der Werkkunstschule hängte ich am nächsten Tag einen Zettel ans Schwarze Brett: 'Lade ein zu Kunst und Freibier.' Danach war die Galerie in aller Munde" (Süd-Stadt Magazin 28, 8).

Was damals klein begann, wird heute in großem Rahmen professionell betrieben. Die Galerie Smend - Rudolf G. Smend und Ehefrau Karin nebst sechs weiteren Mitarbeitern - ist heute großräumig angelegt in der Mainzer Straße 31, weitere Ausstellungsräume in Nr. 37 gehören dazu. Rudolf G. Smend orientierte sich weit: Indonesische Batik und die Batik westlicher Künstler zusammenzubringen, war eines seiner Ziele. Er litt, als indonesische Künstlerfreunde ihm vorwarfen, nicht mehr ihre Ziele zu vertreten, doch er verfolgte seine integrative Idee weiter. Eine Ausstellung europäischer Batikkünstler in Indonesien war ein großer Schritt dazu. Kleine große Schritte zu Verbindung und Austausch waren mehrere Studienreisen von 1979 an, die er unter dem Titel „Batik- und Ikat-Studienreise nach Java und Bali" mit europäischen Interessenten unternahm. Von dem Erfolg dieser Reisen, einer Fülle an neuem Wissen und von Begeisterung zeugen mehrere liebevoll zusammengestellte Reiseberichte der Teilnehmer. Hier ist zu lesen von vielen guten Erfahrungen in Indonesien, die still und wie selbstverständlich von Rudolf G. Smend für die Teilnehmer vororganisiert wurden. So schreibt eine Teilnehmerin der ersten Reise: „Indonesien war für uns ein traumhaftes Erlebnis in hoher Vollendung wohl deshalb, weil durch den Zusammenhalt und die Toleranz eines jeden die Gruppe zu einer Einheit verschmolz ... Herr Smend, unser Reiseleiter, hatte das Programm in mühevoller Kleinarbeit bis ins Detail vorbereitet und alle Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt. Nichts war mehr zu befürchten. Herrn Smends Zuverlässigkeit flößte uns allen Vertrauen ein. Die Gruppe war gelöst dank der vorzüglichen Plannung." Die Reisegruppe 1980 dankt ihm in einem Gedicht, das beginnt: „Herr Smend, es hat uns allen ganz fabelhaft gefallen" und endet: „Mit Dankbarkeit wir schenken ein kleines Angedenken für Ihre Frau und wünschen Glück und Freude für 'ES' und für Sie beide." Die Reisegruppe 1983 nennt ihn begeistert „Rudolf the Great".

Er selber sagt im Vorwort zum Sammelband der Reisegruppe 1980: „Für den aufmerksamen Leser bietet dieses Reisebuch eine Menge wichtiger Informationen und Anregungen. So unterschiedlich die Perspektive der einzelnen Autoren auch sein mag, der rote Faden ist leicht zu erkennen: die

Liebe zur Batik, zum Textilen, zum Selbermachen und Mitgestalten. Ob als Batikkünstler, Lehrer für Textiles Gestalten, Webmeister oder als Kunsthistoriker, jeder aus der Gruppe konnte auf seine Weise den anderen helfen zu sehen, zu erkennen und zu verstehen."

Seit vielen Jahren hat nun verständlicherweise das Familienleben mit zwei Kindern Vorrang vor solchen Reisen. Ferienreisen mit der Familie gehen bisher nicht nach Indonesien, sonst kämen Eltern wie Kinder zu kurz in ihren unterschiedlichen Wünschen. Statt dessen aber zieht die Galerie Smend mit ihrer integrativen Idee und der Lust am Zusammenbringen vielfältiger Interessen immer mehr Besucher aus Deutschland und dem Ausland an. Die Offenheit auch für andere Kunstformen, die Bereitschaft, Neues aufzugreifen, hat im Lauf der Jahre die Galerie Smend wachsen lassen und hat ihr Image geprägt. So fand hier die Ausstellung „Zeitgenössische Malerei aus Indonesien" im Rahmen der Festwoche zum 40jährigen Bestehen der DIG e.V. Köln statt und in diesem Zusammenhang auch ein *malam puisi*, ein Lyrikabend mit indonesischer Poesie. Immer wieder stellen auch Kölner Künstler in der Galerie aus, und es lassen sich immer neue Fäden der Verbindung zwischen dem Vertrauten und dem Fremden weben.

Wie die Ausstellungen der Galerie schwerpunktmäßig zeigen, haben die Smends eine Textilkunst in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, der die Färbetechnik der Reservierung, des Aussparens bestimmter Stoffteile, zugrunde liegt. Eine hervorragende Künstlerin, die sich auf die Wachs-Batik-Technik spezialisiert hat, konnten sie mit Heidi Heller gewinnen. Die Baslerin läßt Experimental-Bilder entstehen in einer Verknüpfung der Wachs-Batik-Technik mit Aquarell- und Collage-Techniken auf Seide.

Erst seit Beginn der 70er Jahre gibt es überhaupt eine größere Zahl von Textilsammlern, und auch die Fachliteratur zu diesem Bereich ist kaum älter. Inzwischen hat das Interesse sehr stark zugenommen. Doch auf dem Kölner Kunstmarkt sind Textilien nicht erwünscht. Früher gab es noch den „Gegenkunst-Markt" in Düsseldorf. Warum textile Anbieter wenig Chancen haben, und der rote (Verkaufs-)Punkt bei der Textilkunst meist vergeblich gesucht wird, kann Rudolf Smend nur mit der Bemerkung beantworten, das Kunsthandwerk sei schon immer ein schwarzes Schaf gewesen. Doch ist das für ihn kein Grund zur Resignation. Denn das Interesse an der

Galerie Smend wächst, wie schon angedeutet: Künstler, Studenten, Schulklassen, Reisegruppen aus ganz Deutschland, Holland, gar aus Schweden, kommen nach Köln, um sich dort auszutauschen, Filme anzuschauen, in der Bibliothek zu stöbern, Materialien zu erstehen, Ausstellungen zu besichtigen oder an einem der diversen Seminare teilzunehmen. Nicht nur die einfachen Techniken können hier erlernt werden, die acht Dozentinnen und zwei Dozenten der Galerie Smend bieten in 1 und 2 Tagesveranstaltungen Fortbildungskurse, Workshops und Seminare an über Seidenmalerei, Mode, Air-brushing und Graffiti. Eine 28 Seiten starke Broschüre informiert über das Kurs- und Seminarprogramm und nennt Daten für 18 verschiedene Angebote. Laut 'Südstadt intim' ist Rudolf G. Smends bescheidener Wunsch für die Zukunft, daß die Mainzer Straße in 'Seidenstraße' umbenannt werde.

Galerie Smend, Mainzer Str. 31, Tel. 0221 - 31 20 47, Öffnungszeiten: Di, Do, Fr 10-13 h und 15-18.30 h (Do 20.30 h), Mi 10-18.30 h, Sa 10-14h

(Interview: Helga Blazy mit Rückgriff auf „neues rheinland" 1/92, 29, „Süd-Stadt Magazin" 28, 8 und Berichte der Reisegruppen)

Manfred Lohmann

Die Parlamentswahlen in Indonesien am 9. Juni 1992 [1)]

Alle fünf Jahre darf die Bevölkerung des inzwischen mit 180 Millionen Menschen viertgrößten Landes der Welt ihre *Pesta Demokrasi* (Fest der Demokratie) feiern, d.h. ihr Wahlrecht ausüben. Gewählt werden 400 von insgesamt 500 Mitgliedern des Nationalen Parlaments (*Dewan Perwakilan Rakyat* - DPR), die restlichen 100 Sitze sind für die Streitkräfte reserviert. Mit der Wahl zum neuen Parlament wird zugleich über die Zusammensetzung des das Volk als Souverän repräsentierenden Beratenden Volkskongresses (*Majelis Permusyawaratan Rakyat* - MPR) - zumindest teilweise - entschieden. Der MPR wird einige Monate nach den Parlamentswahlen (in diesem Jahr am 1. Oktober) neu gebildet und soll laut Verfassung mindestens alle fünf Jahre zusammentreten. Die wichtigste Funktion des MPR ist, - voraussichtlich im März 1993 - den Präsidenten und den Vizepräsidenten für die folgenden fünf Jahre zu wählen. Mitglieder des MPR sind einmal die 500 Abgeordneten des DPR sowie ferner 500 weitere Repräsentanten, die vom Präsidenten ernannt werden. Am Wahltag, dem 9. Juni, wurden also effektiv nur 80 % der Mitglieder des Parlaments (DPR) und 40 % des Beratenden Volkskongresses (MPR) vom Volk direkt gewählt.

Wahlsystem und Kandidatenauswahl

Entsprechend dem seit 1969 gültigen Wahlsystem wird in Indonesien nach Parteilisten gewählt, wobei die Kandidaten proportional zur Bevölkerungsdichte auf die 27 Provinzen des Landes aufgeteilt werden. Das heißt, daß der Wähler in der Regel weder die Kandidaten für seinen Wahlkreis kennt noch weiß, wer nach der Wahl konkret für ihn zuständig ist. Zwar werden zugleich mit der Wahl zum nationalen Parlament auch die Provinzial-Parlamente und die Parlamente auf der nächstfolgenden Verwaltungsebene, den *Kabupaten* (den deutschen Regierungsbezirken in etwa vergleichbar), gewählt, doch kommen diesen Gremien fast keinerlei Kompetenzen und parlamentarische Funktionen zu.

Kurz nach Ankündigung des Wahltermins im September 1991 begann der LITSUS (*Penelitian Khusus*) genannte Auswahlprozeß für ale Kandidaten, welcher von einem siebenköpfigen Prüfungsausschuß durchgeführt wird, der u.a. aus Vertretern des Verteidigungsministeriums, der Polizei, des Innenministeriums, des Generalstaatsanwaltes und vor allem aus Vertreter der Staatssicherheitsbehörde BAKORSTANAS besteht. Mit diesem Auswahlprozeß soll vor allem sichergestellt werden, daß keiner der ca. 2.300 Kandidaten auf nationaler Ebene (und einer noch größeren Anzahl auf Provinz- und *Kabupaten*-Ebene) auf irgendeine Weise am sogenannten kommunistischen Putsch-Versuch von 1965 beteiligt gewesen ist. Ferner, daß sie vollständig mit der Staatsideologie Pancasila übereinstimmen und nicht durch andere Ideologien (gemeint sind insbesondere der sogenannte westliche Liberalismus, Sozialismus und islamische Fundamentalismus) 'beeinflußbar' sind. Die Kandidaten (gleichgültig ob sie bereits Abgeordnete waren oder nicht) müssen allesamt nachweisen, daß sie die indonesische Sprache fließend beherrschen, die lateinische Schrift lesen und schreiben können, nicht ihres Wahlrechts enthoben waren oder sind, keine Gefängisstrafen hatten und geistig gesund sind. Ganz besonders wird einer eventuellen früheren Mitgliedschaft bei der verbotenen indonesischen kommunistischen Partei (PKI) nachgeforscht.

Neben der LITSUS-Prozedur führen die drei kandidierenden Parteien vor der endgültigen Aufstellung der Parteilisten, die maximal 800 Kandidaten für jede Partei umfassen, einige 'Screenings' durch, denen eine Anzahl duch kritische Äußerungen oder Anmerkungen zum Regierungs- bzw. Wahlsystem oder zur Nachfolgefrage von Präsident Suharto aufgefallene Parlamentarier zum Opfer gefallen sind. Prominenteste Persönlichkeit in diesem Zusammenhang ist der Parlamentspräsident Kharis Suhud, der in den vergangenen Jahren mit einer Reihe von Vorschlägen zur Stärkung der Rolle des Parlaments Aufsehen erregte.

Die indonesischen Parteien

Die GOLKAR (*Golongan Karya*) versteht sich nicht als eine politische Partei, sondern als eine sämtliche Berufsstände vereinigende staatstragende Dachorganisation, die fest in der Pancasila-Ideologie verankert ist. Bereits in der 'Gelenkten Demokratie' von 1959 bis 1965 hatten berufsständische Organisationen, damals insbesondere Studenten, Arbeiter und Bauern, aber auch Schriftsteller, eine wichtige Rolle im Machtkalkül des Präsidenten Sukarno gespielt. 1969 gelang es der Suharto-Regierung, über 200 solcher Organisationen unter dem GOLKAR-Dach mit dem Symbol des Banyan-Baumes zu vereinigen. Seither hat GOLKAR mit weitem Abstand alle Wahlen gewonnen, zuletzt 1987 mit über 73 Prozent.

GOLKAR ist die einzige Partei, die auch unterhalb der *Kabupaten*-Ebene Wahlkampf führen darf. Den anderen Parteien ist jegliche politische Aktivität auf der Dorfebene untersagt. Die indonesische politische Führung betrachtet die Masse der Landbevölkerung als 'floating mass', der keine politische Urteilsfähigkeit zugemutet werden darf. GOLKAR verfügt über reichliche finanzielle Mittel sowohl von Regierungsseite als auch von seiten verschiedener Wirtschaftskonzerne. Ihr steht der gesamte Regierungsapparat bis hinunter zum regierungsamtlich eingesetzten *Lurah* (Dorfoberhaupt) zur Verfügung. Üblich ist ferner, daß Minister vor dem Wahltermin im Lande herumreisen und neue Entwicklungsprojekte und ländliche Sanierungsmaßnahmen mit großem Medienecho ankündigen, was natürlich zur Unterstützung von GOLKAR gedacht ist.

Im Rahmen der 'Pancasila-Demokratie' wurden nach den zweiten allgemeinen Wahlen von 1971, bei denen noch zehn Parteien angetreten waren, alle Parteien außer GOLKAR in zwei neuen Parteien zwangsweise zusammengefaßt. Dieser Prozeß war 1973 abgeschlossen. Seither gibt es neben GOLKAR nur noch die PPP (*Partai Persatuan Pembangunan* / Vereinigte Entwicklungspartei), die aus vier früheren islamisch orientierten Parteien geschaffen wurde, sowie die PDI (*Partai Demokrasi Indonesia* / Demokratische Partei Indonesiens), welche die nationalistische frühere Sukarno-Partei PNI sowie die kleinen Parteien der katholischen und protestantischen Christen zusammenfaßte. Diese beiden kleineren Parteien erfüllen jedoch eher eine Staffagen-Aufgabe: Nach außen hin kann eine angeblich funktionierende Mehrparteien-Demokratie vorgeführt werden, nach innen hin können bestimmte wichtige gesellschaftliche Gruppierungen wie die Muslime, Nationalisten, aber auch Minderheiten wie die Christen hier gewissermaßen eine politische Heimat finden.

Da bei PPP und PDI durch die künstliche Zusammenfügung früherer, durchaus ideologisch oder gruppenspezifisch ausgeprägter Parteien Flügelkämpfe zu erwarten waren und selbstverständlich auch eintraten, hat die Regierung schon auf diese Weise geschickt vorgesorgt, daß den beiden keine größere Bedeutung zukommt. In beiden Parteien sind in den vergangenen Jahren derartig starke Spannungen zwischen den verschiedenen Flü-

geln aufgetreten, daß letzlich die Regierung als Vermittlerin angerufen wurde und diese Funktion auch dankbar übernahm. Mehrfach wurden neue Parteivorsitzende durch die Regierung eingesetzt. Die Nahdatul Ulama, eine stark auf dem Lande verankerte muslimische Organisation, hat diese Entwicklung zum Anlaß genommen, 1984 aus der PPP auszutreten und lediglich als sozio-politische Institution im Bildungsbereich und im Bereich der ländlichen Entwicklung zu arbeiten.

Dennoch haben die beiden Parteien verstanden, gewisse Freiräume für sich auszuschöpfen. Die PPP versucht immer wieder, ein islamisches Profil zu zeigen, während es der PDI gelungen ist, sich vor der Wahl von 1987 als Partei der kleinen Leute, aber auch der städtischen Intelligenz und der Studenten zu profilieren. Gerade aus der PDI sind immer wieder Stimmen gegen die nach wie vor stark eingeschränkte Meinungs-, Presse-, Versammlungs- und Reisefreiheit zu vernehmen. Als Erbin der PNI Sukarnos hat die PDI auch relativ erfolgreich das nach wie vor charismatische Image des früheren Präsidenten genutzt, dessen drei Kinder für die PDI als Anwälte der 'kleinen Leute' agitieren. Die PDI hatte bei den Wahlen von 1987 relativ überraschend ihren Stimmenanteil von 7 % (1982) auf 11 % gesteigert, während die PPP von 26 % (1982) auf 16 % zurückfiel, nicht zuletzt eine Folge des Ausscheidens der Nahdatul Ulama aus dieser islamischen Gruppierung.

Neue Auflagen für den Wahlkampf

Daß die Regierung die Berufung auf den toten Sukarno weiterhin für eine Bedrohung hält, wurde deutlich mit dem Verbot, beim diesjährigen Wahlkampf Porträts von politischen Persönlichkeiten zu zeigen. Es ist allgemein bekannt, daß diese Maßnahme vor allem gegen Porträts von Sukarno gerichtet war. Im Unterschied zu den letzten Wahlen hatte die Regierung auf Druck der Streitkräfte ferner Massenkundgebungen und den Einsatz von Motorfahrzeugen bei Wahlveranstaltungen untersagt. Schulen und religiöse Stätten durften in keine Wahlveranstaltung einbezogen werden.

Der eigentliche Wahlkampf fand für 25 Tage zwischen dem 10. Mai und dem 3. Juni 1992 statt. Für danach war eine 'Abkühlperiode' vorgeschrieben bis zum eigentlichen Wahltag, dem 9. Juni. Während alle politischen Beobachter und Kommentatoren wiederum mit einer großen absoluten Mehrheit von GOLKAR rechneten, blieb vor dem Urnengang doch recht ungewiß, ob sie ihren Höchststand von 73 % (1987) wiederum erreichen

würde. Als entscheidend galt, wie sich die 17 Millionen Neuwähler verhalten würden, die am 9. Juni zum ersten Mal zur Wahl gingen. Die PDI rechnete sich aufgrund zunehmender Unzufriedenheit und Frustration unter dem wachsenden Mittelstand, den städtischen Jugendlichen und Studenten, aber auch im chronisch überbevölkerten Ostjava, wo sie 1987 größere Erfolge erzielt hatte, neue Chancen aus. Sowohl PDI als auch PPP hatten in vielen Verlautbarungen im Parlament und bei akademischen Veranstaltungen mit Besorgnis auf die wachsende Kluft zwischen Arm und Reich hingewiesen. nach offiziellen Angaben leben 27 % der Bevölkerung immer noch unter der Armutsgrenze. Es erschien durchaus als denkbar, daß beide Parteien insbesondere bei solchen Bevölkerungskreisen, die einer vorsichtigen Liberalisierung und Demokratisierung gegenüber aufgeschlossen sind, auf Unterstützung stoßen würden. GOLKAR gilt in diesen Kreisen eher als ein bürokratischer Koloß, von dem wenig Motivation, Initiative und Modernisierungsimpulse ausgehen.

Der Wahlkampf verlief im großen und ganzen geordnet und ohne größere Zwischenfälle, wie bei dem enormen Einsatz von Sicherheitskräften auch nicht anders zu erwarten war. Es gab zum ersten Mal - außer bei Verkehrsunfällen im Umfeld der Wahlveranstaltungen - keine Todesfälle, die in direktem Zusammenhang mit der Wahlkampagne standen. Polizei und Militär hatten Anweisung erhalten, in der 'heißen Phase des Wahlkampfes' keine Waffen zu tragen. In den Großstädten kamen zu den Hauptveranstaltungen jeweils Hunderttausende zusammen. Hauptattraktion für die Massen war jedoch weniger das Auftreten der Politiker, sondern der Popsänger im Beiprogramm.

Die wesentlichen Wahlkampfaussagen

Bei GOLKAR stand das Thema der Nachfolge von Präsident Suharto nicht zur Debatte. Obwohl jeder wußte, daß die GOLKAR ihn wiederum nominieren wird, will die Partei den Namen ihres Präsidentschaftskandidaten erst zum 'geeigneten Zeitpunkt' verkünden. Sprecher der GOLKAR warnten wiederholt vor Diskussionen um die Einführung einer Art von Demokratie, die 'ungeeignet für Indonesien' sei. Hiermit war natürlich die westliche, 'liberale' Demokratie gemeint. Unter der 25-jährigen GOLKAR-Herrschaft habe es immer mehr Wohlstand und Beschäftigungsmöglichkeiten für die junge Generation gegeben. Im übrigen bestanden die GOLKAR-Reden im wesentlichen darin, Kritik der beiden anderen Parteien am politi-

schen System Indonesiens als gegenstandslos zurückzuweisen.

Die PPP hat als einzige ihren Präsidentschaftskandidaten benannt: den amtierenden Präsidenten Suharto. Seine Führung sei auch weiterhin notwendig, da sonst ein Kampf um die Nachfolge entstehen könne. Ein Vorstandsmitglied der PPP schlug ferner den Oberbefehlshaber der Streitkräfte Sutrisno als Kandidaten für das Amt des Vizepräsidenten vor. Einzelne Sprecher der Partei mahnten an, daß eine auf Volkssouveränität gestützte Demokratie in Indonesien noch nicht verwirklicht sei. Die PPP wandte sich ferner gegen die Monopolisierung des öffentlichen Dienstes durch die GOLKAR und gegen das Auftreten der Konkurrenz-Partei PDI als Partei der 'kleinen Leute': Ähnliche Slogans seien früher von den Kommunisten benutzt worden. Der Armeechef Sutrisno warnte die PPP, mit der Zitierung von Koranversen vorsichtig zu sein, da dies Verärgerung bei anderen Gruppen hervorrufen könne.

Die PDI hat sich in der Nominierung des Präsidenten noch nicht festgelegt. Ein Parteisprecher nannte jedoch den Innenminister Rudini als Kandidaten. Als Vizepräsidenten schlug der Generalsekretär der PDI ebenfalls Sutrisno vor. Mit Nachdruck vertrat die Partei allerdings eine Begrenzung der Amtszeit des Präsidenten auf maximal zwei Wahlperioden. Ferner müsse der Präsident künftig in offener Abstimmung gewählt werden. Die Geschäftsordnung des Parlaments müsse geändert werden, um für mehr parlamentarische Effizienz und erweiterten Spielraum bei der Einbringung von Gesetzen zu sorgen. Die PDI wandte sich generell gegen die bisherige Praxis, daß die Frauen höherer Regierungsbeamter automatisch für GOLKAR ins Parlament entsandt werden. In Indonesien existiere noch keine wirkliche Demokratie, da die Leute nicht frei reden und Parteien ihrer Wahl wählen könnten. Die Gehälter der civil servants müßten erhöht werden, um der Korruption vorzubeugen. Eine Sondersteuer solle für Einkommensmillionäre erhoben werden. Wahlredner der Partei wandten sich gegen Erscheingungsformen einer das Wirtschaftsleben bedrohenden 'Plutokratie' und gegen staatliche Handelsmonopole. Diese haben insbesondere z.B. bei Nelken, Orangen und Kaffee zu Einkommensverschlechterungen der betroffenen Landbevölkerung geführt. PDI will ferner gegen die anhaltende Manipulation mit Land- und Grundstücktiteln vorgehen, wie sie von seiten der Distrikt- und Dorfverwaltungen zugunsten großer Entwicklungsgesellschaften vorgenommen werden.

Das Wahlergebnis[2]

Wahlberechtigt waren 108 Millionen Indonesier. Deutlich ist, daß GOLKAR ihr Höchstergebnis von 1987 mit 73 % nicht halten konnte. Sie hat ca. 5 % und damit 17 Sitze an die beiden anderen Parteien abgeben müssen. Hervorstechenstes Ergebnis ist der Aufschwung der PDI von ca. 11 % auf 15 % und ein Gewinn von 16 DPR-Sitzen, während PPP ihren Stimmenanteil von 16 % auf 17 % geringfügig verbessern und einen Sitz hinzugewinnen konnte. Die PDI hat ihre Position in den bevölkerungsreichen Provinzen West-, Zentral- und Ostjava weiter ausbauen können, in Jakarta jedoch nicht wie erwartet zugenommen und hier sogar einen DPR-Sitz verloren. Besonders in Ost- und Zentraljava hat PDI es verstanden, wiederum als Partei der 'kleinen Leute' und der jungen Generation aufzutreten. Als besonders zugkräftiger Wahlredner erwies sich Guruh Sukarnoputra (ein Sohn des verstorbenen ersten Präsidenten Sukarno), der dort bei seinen Wahlreden, die im wesentlichen um die Themen Ämterpatronage, Behördenwillkür sowie die wachsende Kluft zwischen Arm und Reich kreisten, große Mengen anzog. Die meisten indonesischen Zeitungen sind sich darin einig, daß zwar ein geringfügiger Rückgang der GOLKAR-Stimmen zu erwarten war, das Anwachsen der PDI-Stimmen von 11 % auf 15 % der Regierung nun aber doch zu denken geben müßte. Obwohl eine Analyse des Wahlverhaltens der Neuwähler (17 Millionen) noch nicht vorliegt, wird allgemein angenommen, daß ein nicht unerheblicher Anteil dieser Stimmen an die PDI ging. Dies wird von manchen Medien so interpretiert, daß die junge Generation eindeutig ein Votum für ein offeneres politisches System und mehr Bürgerrechte abgegeben hat.

Das Wahlergebnis scheint auch bereits erste Wirkungen bei der Staatsführung zu zeigen: Soeben ließ Präsident Suharto erklären, daß er die Formulierung der Staatsleitlinien für die nächste Periode des Beratenden Volkskongresses MPR nicht mehr selber erarbeiten wolle, sondern dies den fünf Fraktionen im MPR überlasse. Es wurde auch angedeut, daß Mehrheitsabstimmungen im MPR möglich sein könnten. Dies wäre ein absolutes Novum.

Bei dem Abschneiden der PPP fällt auf, daß in bisher als streng islamisch geprägt geltenden Provinzen Stimmanteile an GOLKAR abgegeben werden mußten. Die islamische Identität drückt sich also selbst in Nordsumatra und im nördlichen Java nicht mehr in einer Stimmabgabe für die PPP aus.

GOLKAR ist zwar der überragende Sieger dieser Wahl, wie es auch niemand anders erwartet hatte, doch dürfte der Rückgang um 5 % einige Nachdenklichkeit auslösen. Daß nun gleich in denjenigen Provinzen und Bezirken, in denen die GOLKAR Verluste gegenüber 1987 erlitt, 'Köpfe rollen' werden, ist unwahrscheinlich. Daß sich aber der zuständige Minister für Verwaltungsreform, Sarwono, am 3. Juni öffentlich gegen angeblich geplante Entlassungen von Staatsangestellten nach eventuellen GOLKAR-Verlusten in ihrer Region äußerte, zeigt dennoch, wie stark der Druck (bis hin zur Wahlbeeinflussung) auf dem Heer der Staatsangestellten lastet. Es gab denn auch viele Beschwerden von seiten der PPP und PDI, daß insbesondere Bezirks- und Dorfoberhäupter kräftig Druck auf die Landbevölkerung zugunsten von GOLKAR ausgeübt hätten. Es wurden viele Fälle genannt, in denen neu auszustellende Personalausweise ländlicher Saisonarbeiter in ihren Heimatdörfern zurückgehalten wurden, um sicherzugehen, daß diese zur Stimmabgabe an ihrem Wohnsitz erschienen und GOLKAR wählten. Ganz offensichtlich wurde GOLKAR in der Wahlberichterstattung des staatlichen Fernsehens bevorzugt. Anlaß hierfür waren u.a. die üblichen Reisen Präsident Suhartos und seiner Minister in die Provinz, um - rechtzeitig vor der Wahl - staatliche Entwicklungsprojekte zu eröffnen oder anzukündigen, wobei dann auch immer Mittel aus den unübersehbaren Stiftungen, die zum Teil allein dem Präsidenten unterstehen, verteilt wurden.

Insgesamt gesehen muß jedoch diese Wahl als eine der fairsten nach der Unabhängigkeit des Landes beurteilt werden. In fast allen 291.000 Wahllokalen waren Beobachter aller drei Parteien zugegen, die die Stimmabgabe und anschließend die Auszählung beaufsichtigten. Daß die Vertreter von PPP und PDI in einzelnen Fällen behindert wurden, ist dem Übereifer von der GOLKAR verpflichteten Lokalbürokraten zuzuschreiben. Daß diese 6. Wahl des unabhängigen Indonesien ein 'Fest der Demokratie' gewesen sei, kann nicht ernsthaft behauptet werden, angesichts mangelnder Chancengleichheit und der Unmöglichkeit, an einen durch Wahlen ermöglichten Machtwechsel auch nur zu denken. Dennoch war diese Wahl aber mehr als ein 'Karneval der Demokratie', wie manche Zyniker sagen. Die mehr Demokratie fordernden Kräfte im Lande sind gestärkt worden, und das ist in einem Lande mit einem von westlichem Denken sehr verschiedenen Zeitverständnis nicht gering einzuschätzen.

1) Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der Konrad-Adenauer-Stiftung, Erstveröffentlichung in: KAS Auslandsinformationen, Heft 6, 1992

2) Anmerkung der Redaktion: Die in der Erstveröffentlichung dieses Artikels genannten vorläufigen Zahlen basierten auf Angaben vom 13. Juni 1992; gegenüber dem endgültigen Wahlergebnis vom 30. Juni kam es jedoch zu keinen nennenswerten Veränderungen mehr.

Rüdiger Siebert

Deutsch-indonesische Ereignisse: Neuerscheinungen zur Buchmesse

Thematisch steht Mexiko im Mittelpunkt der Buchmesse in Frankfurt. Verständlicherweise gilt im Kolumbusjahr darüberhinaus der Literatur aus Südamerika das besondere Interesse des Publikums. Asien spielt dabei eine geringere Rolle. Das ist in der literarischen Landschaft, soweit sie in Deutschland wahrgenommen wird, nichts Neues. Neu aber ist in diesem Jahr, daß diejenigen, die Literarisches aus Indonesien und Südostasien aufnehmen wollen, einiges entdecken können. Wir haben oft genug beklagt, daß Indonesien mit literarischen Übersetzungen auf dem deutschen Büchermarkt völlig zu kurz gekommen ist in der Vergangenheit. Doch das hat sich geändert und ändert sich weiter. Zwei Neuerscheinungen belegen die Entwicklung.

Deutschsprachige Leser können ihre Beschäftigung mit dem Werk Mochtar Lubis' fortsetzen. Vor einem Jahr kam bereits die Übersetzung des Romans „*Senja di Jakarta*" heraus (s. Rezension in DIG-Magazin I-92). Nun liegt in deutscher Version der Roman „*Harimau! Harimau!*" vor, von Thomas Zimmer übersetzt. Beide Romane sind bestens geeignet, sich literarisch Indonesien zu nähern. Der eine beschreibt auf faszinierende Weise das städtische Leben und Macht, Fortschritt und Korruption in der Metropole Jakarta; der andere führt den Leser in die Wälder von Sumatra und breitet gewissermaßen das Kontrastbild zur urbanen, modernen Lebensweise aus.

Mochtar Lubis gehört zu den bekanntesten und erfolgreichsten Schriftstellern Indonesiens. Es war längst überfällig, daß endlich zwei seiner populärsten Romane auch deutschen Lesern zugänglich gemacht wurden. Beide Romane sind einige Jahre alt. Doch das spielt bei der Lektüre keine Rolle, denn der Autor spricht Themen von zeitloser Gültigkeit an. Die Story von „Tiger! Tiger!" spielt in Sumatra. Die handelnden Männer sind Menschen

Indonesiens. Ihr Handeln ist von ihren Traditionen, von ihrer Kultur bestimmt. Doch die Fabel, die der zweifache „Tiger" im Titel ankündigt, trifft überall dort zu, wo Menschen zusammenleben. Der eine Tiger ist die Bedrohung von außen. Es sind die Machtfragen, in die sich Menschen verstricken. Der andere Tiger ist das Böse in einem selbst. Beide Tiger gilt es zu besiegen, um auf menschenwürdige Weise leben zu können. Diese Forderung ist in eine spannende Geschichte gekleidet. Es bleibt dem Leser überlassen, darin die jeweils unmittelbaren Bezüge zu seiner Umgebung zu erkennen. So gesehen ist es ein aktuelles Buch. Mit Gefängnis und sonstigen Repressalien hat der Autor Mochtar Lubis am eigenen Leib erfahren müssen, welche Konsequenzen es für einen Mann des Wortes haben kann, wenn er die Tiger in seinem eigenen Land benennt und zum Leitmotiv seines Werkes macht. Die Mochtar Lubis-Romane sind in Deutschland im Horlemann-Verlag erschienen, der sich besonders verdient macht um die Vermittlung südostasiatischer Literaturen.

In diesem Verlag ist auch die Gedichtsammlung von Subagio Sastrowardoyo erschienen, die als Titel eine Zeile aus seinem Gedicht „*Ali Baba*" trägt: „Wirf dies Wort!", ins Deutsche übertragen von Helga Blazy. Wer sich in Deutschland für die politische Entwicklung Indonesiens interessiert, wird in diesem Zusammenhang auch schon mal den Namen Mochtar Lubis und die politischen Bezüge seiner Arbeiten gehört haben. Dichter vom Range eines Subagio Sastrowardoyo haben es viel schwerer, über die Landesgrenzen hinaus vernommen zu werden. Poesie läßt sich nur andeutungsweise in eine andere Sprache übertragen. Poesie bevorzugt die leisen Töne. Dies hat zur Folge, daß ein Lyriker wie Subagio Sastrowardoyo bisher in Deutschland nur wenigen Indonesien-Experten ein Begriff war. Mit der Übersetzung könnte sich dies ändern.

Gedichte sind nicht nur die persönlichste Form literarischer Mitteilung. Gedichte sind auch die Literatur, die einen Leser am unmittelbarsten berührt, nämlich in seinen Gefühlen. Dies gilt in hohem Maße für das Werk von Subagio Sastrowardoyo. Er erzählt von Liebe, von Einsamkeit und Vergänglichkeit, Resignation klingt an. Der Tod ist ein immer wiederkehrendes Motiv. Wenn der Dichter sozialkritische Töne anschlägt, bleiben sie verhal-

ten und in bewegter Traurigkeit. Völlig im Kontrast zu den Gedichten Rendras, wenn er Kritik an seiner Gesellschaft und deren Oberschicht übt. Subagios Gedichte sind alles andere als aggressiv, zuweilen aber deutlich ironisch oder sarkastisch. Natürlich entstammen die Gedichte von Subagio Sastrowardoyo der Welt Indonesiens und haben viele Anspielungen auf deren religiöse und kulturelle Beziehungen. Doch gerät dies für den deutschen Leser schnell in den Hintergrund. Wer sich auf die Gedichte einläßt, empfindet bald den weltweiten Bezug, die Allgemeingültigkeit ihrer Aussagen (s. auch „Das Treffen findet im Innenraum statt" in DIG-Magazin I/92).

Auch von Cecil Rajendra liegt nun eine Gedichtsammlung in deutscher Übersetzung vor (aus dem Engl. von Gabriele Cenefels), die der Horlemann-Verlag herausgebracht hat. Unter dem Titel „Zerbrochene Träume" sind es Gedichte gegen die Gleichgültigkeit. Cecil Rajendra mischt sich gleich auf doppelte Weise in die Wandlungsprozesse seines Heimatlandes Malaysia ein. Als Rechtsanwalt auf der Insel Penang verteidigt er sogenannte kleine Leute - nämlich Bauern, Fischer, Arbeiter, die Opfer fragwürdigen Fortschritts werden. Als Schriftsteller verfaßt er Gedichte, die diesen Fortschritt und seine Folgen anprangern.

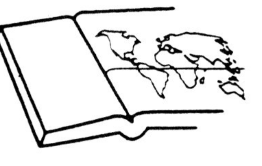
Da teilt sich auf originelle Art ein bemerkenswerter Zeitgenosse mit: Jurist und Dichter in einer Person. Was für den Verteidiger ein Fall ist, wird für den Autor ein Vers. Zerstörung des Regenwaldes, Mißhandlung von Kindern, Bodenspekulation, Raubbau, touristische Vermarktung traditioneller Lebensräume - aus diesen großen Problemen macht Cecil Rajendra kleine Gedichte. Er tut es mit Sprachwitz, der einige seiner Arbeiten als literarische Karikaturen erscheinen läßt. Er tut es mit Ironie, die die Menschenverachtung der Mächtigen der Lächerlichkeit preisgibt. Er tut es voller Bissigkeit, mit der sich die vermeintlich Schwachen wehren. Cecil Rajendra ist eine kämpferische Natur. Und er ist ein Optimist. In einem seiner Gedichte bekennt er: „Und doch, und doch../ selbst aus den Trümmern von Träumen/ kann eine neue Sonne aufgehen" (s. auch Rezension in DIG-Magazin II/92).

Soweit neue deutsche Übersetzungen von indonesischen und malaysischen Autoren. Nun zwei deutsche Autoren, die aus völlig unterschiedlichen Blickwinkeln ein Stück Südostasien vermitteln: Wissenschaft und Abenteuer. Hiltrud Cordes, Kölner Ethnologin und Indonesien-Kennerin, legt ein umfangreiches Buch vor: „Pencak Silat - Die Kampfkunst der Minangkabau und ihr kulturelles Umfeld", erschienen im Afra-Verlag, Frankfurt am Main. Es dürfte die gründlichste Arbeit sein, die jemals über *pencak silat* und vergleichbare Kampfsportarten geschrieben wurde. In Deutschland ist es überhaupt das erste Buch, das diesem Thema gewidmet ist. Ein Buch für Insider, so scheint es auf den ersten Blick. Doch die intensive Beschäftigung macht bald deutlich: Das Thema, wenn es so vielfältig, umfassend und kompetent behandelt wird, bietet einen vortrefflichen Zugang zum Verständnis der Kultur der Minangkabau.

Gerade weil sich *pencak silat* nicht mit Begriffen wie Spiel, Tanz, Sport, Selbstverteidigung benennen läßt, bedarf es der weitausholenden Darstellung des historischen, kulturellen, auch politischen Umfeldes. So zeichnet Hiltrud Cordes ein Bild von *pencak silat*, das von den mythischen Überlieferungen bis zum modernen Kampfsport reicht, den die Regierung in Jakarta als Teil des Entwicklungsprogrammes fördert. Daß *pencak silat* längst auch Freunde in aller Welt gefunden hat, daß es bereits eine Weltmeisterschaft in Wien gab, macht den Reiz des Themas aus. Hiltrud Cordes hat dazu gewissermaßen das Standardwerk geschrieben.

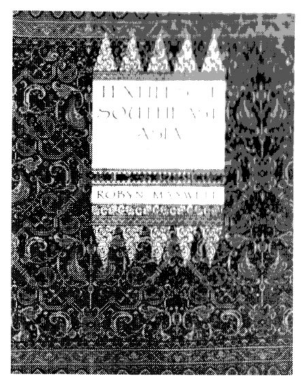
In seinem Buch „Sarimanok - Eine Seereise wie vor 2000 Jahren", erschienen im Verlag Frederking & Thaler, München, berichtet der deutsche Autor Albrecht G. Schaefer von einer außergewöhnlichen Seereise. *Sarimanok* ist ein Wundervogel aus der philippinischen Märchenwelt, der als Symbol für Mut, Ausdauer und Hoffnung auf erfüllte Träume gilt. *Sarimanok* ist der Name eines Schiffes, mit dem vor einigen Jahren acht Männer und eine Frau eine Seereise unternahmen, die ähnlich bereits vor mehr als 2000 Jahren stattgefunden haben könnte: Eine Reise von Tawi-Tawi im Sulu-Archipel, an Java und Bali vorbei durch den Indischen Ozean bis nach Madagaskar. Wir wissen, daß die frühe Besiedelung Madagaskars auch von Menschen aus dem indonesischen Raum erfolgte. In der madagassischen Sprache wirkt dies Erbe bis heute nach. Wie aber Menschen aus Indonesien den weiten Ozean überquerten, ist bis heute wissenschaftlich ungeklärt.

Die internationale Crew, zu der auch Albrecht G. Schaefer gehörte, zeigte eine Möglichkeit auf, wie es gewesen sein könnte. Das Schiff *Sarimanok*, das auf den Tawi-Tawi-Inseln gebaut wurde, wurde vollständig aus Naturmaterialien konstruiert und als Auslegerboot von Segeln getrieben. In der Navigation wie in der Ernährung versuchte die Crew, den möglichen Bedingungen von vor 2000 Jahren nahezukommen. Von diesem kühen und gefährlichen Unternehmen erzählt der Autor. Stürme, soziale Spannungen auf dem nur zwanzig Meter langen Boot, Hitze, Einsamkeit - Probleme zuhauf. Doch das Abenteuer endete glücklich. 7000 Kilometer übers Wasser - *Sarimanok*, der Wundervogel auf den Wellen, machte seinem Namen alle Ehre. Vielleicht haben Menschen aus Indonesien diesen Sprung über den Indischen Ozean ähnlich schon vor 2000 Jahren gewagt. Dank dem Autor, der aus dem See-Abenteuer ein Lese-Abenteuer gemacht hat.

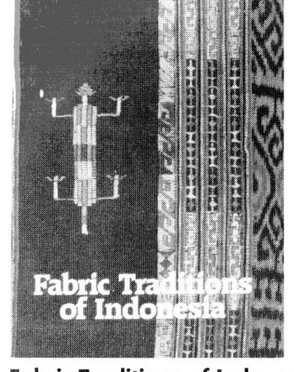




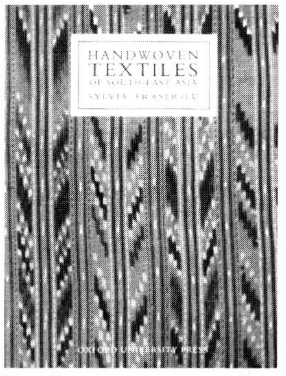
Indonesische Textilien



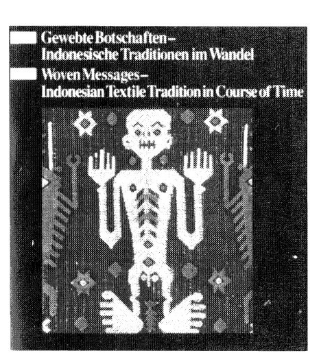
Textiles of South-East Asia
von Robyn Maxwell, 432 Seiten,
255 farbige- und 322 s/w
Abbildungen, englisch, 1990
Best.-Nr. 3725 DM 245,-



Fabric Traditions of Indonesia
von Bronwen und Garrett Solyom
62 Seiten, 20 farbige- und 46 s/w
Abbildungen, englisch, 1984/1991
Best.-Nr. 3346 DM 45,-

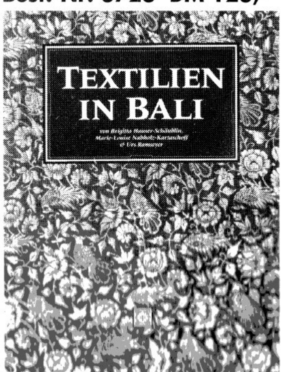


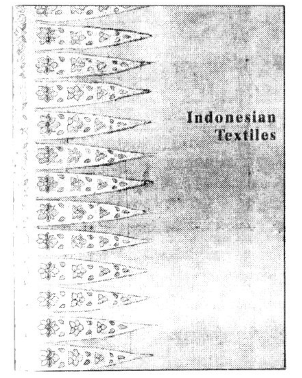
Handwoven Textiles of South-East Asia von Sylvia Fraser-Lu
232 Seiten, 47 farbige- und 260 s/w
Abbildungen, englisch, 1988/1990
Best.-Nr. 3728 DM 128,-



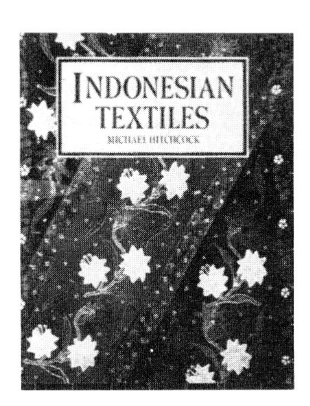
Gewebte Botschaften – Indonesische Traditionen im Wandel von B. Khan Majlis
432 Seiten, 96 farbige- und 304 s/w
Abbildungen, deutsch/englisch, 1991
Best.-Nr. 3742 DM 45,-

Textilien in Bali
von Brigitta Hauser-Schäublin,
M.-L. Nabholz-Kartaschoff
und Urs Ramseyer, 144 Seiten,
122 Abbildungen, durchgehend
vierfarbig, deutsch, 1991
Best.-Nr. 3740 DM 95,-

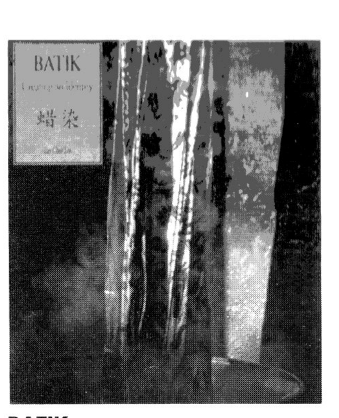




Indonesian Textiles Symposium 1985
von Gisela Völger und Karin von Welck
[illegible]6 Seiten, 49 farbige- und 324 s/w
Abbildungen, englisch, 1991
Best.-Nr. 3741 DM 55,-



Indonesian Textiles
von Michael Hitchcock
192 Seiten, 100 farbige - und 45 s/w
Abbildungen, englisch, 1991
Best.-Nr. 3747 DM 55,-



BATIK
Creating an Identity
von Lee Chor Lin
144 Seiten, 152 Farbtafeln,
54 s/w Fotos, englisch, 1991
Best.-Nr. 3748 DM 95,-

